Hermann Kretzschmar

GESAMMELTE AUFSÄTZE ÜBER MUSIK

II

ont Musical Literature
, California
D 11

Brandeis University

Waltham, Massachusetts

TRUTH·EVEN·UNTO·ITS·INNERMOST·PARTS
אמת

KRETZSCHMARS

GESAMMELTE AUFSÄTZE ÜBER MUSIK

II.

GESAMMELTE AUFSÄTZE ÜBER MUSIK UND ANDERES

VON

HERMANN KRETZSCHMAR

I.	GESAMMELTE AUFSÄTZE ÜBER MUSIK AUS DEN GRENZBOTEN
II.	GESAMMELTE AUFSATZE AUS DEN JAHRBÜCHERN DER MUSIKBIBLIOTHEK PETERS
III.	GESAMMELTE AUFSATZE ÜBER MUSIK AUS DEM VERLAG BREITKOPF UND HÄRTEL

BREITKOPF & HÄRTEL · C. F. PETERS
LEIPZIG LEIPZIG

GESAMMELTE AUFSÄTZE
AUS DEN JAHRBÜCHERN DER MUSIKBIBLIOTHEK PETERS

VON

HERMANN KRETZSCHMAR

LEIPZIG
VERLAG VON C. F. PETERS
1911

ML
60
.K93
v.2

Scanned OCA

Vorwort

Die freundliche Bereitwilligkeit des Herrn Verlegers meiner »Zeitfragen«, auch die von mir für das Jahrbuch der Musikbibliothek Peters geschriebenen Aufsätze in Buchform zu veröffentlichen, mußte mir die Frage nahelegen: ob diese Arbeiten einer dauernden Konservierung wert seien? Unbeschadet der nötigen Bescheidenheit glaube ich sie für längere Zeit bejahen zu dürfen. Denn die beiden Arbeitsfelder, auf denen sich die Mehrzahl meiner Beiträge bewegt, die Geschichte der Oper und die Hermeneutik, sind, wenn auch nicht absolut neu, doch durch Menschenalter hindurch so gut wie unbestellt gewesen. Zufall und Gelegenheit haben veranlaßt, daß ich sie vor andern wieder betrat. Zur Hermeneutik kam ich als Konzertdirigent durch die Bitte der Abonnenten, sie auf unbekannte oder schwierige Werke vorzubereiten. Aus solchen Einführungen entstand mein »Führer etc.«, und die im Jahrbuche mitgeteilten »Anregungen etc.« geben Rechenschaft über die Grundsätze, auf welchen dieses Werk beruht. Mein Eintritt in die Geschichte der Oper geht von einem Akt jugendlichen Leichtsinns aus: Eduard Hanslick hatte Anfang der achtziger Jahre der Firma Freitag & Tempsky geraten, sich für ihr »Wissen der Gegenwart« einen Opernband bei mir zu bestellen. Erst nach gegebener Zusage sah ich mich nach den Vorarbeiten um und fand, daß da nur umfassende Quellenstudien helfen konnten. Zum ersten Male verwertete ich sie, gereizt durch einen Händels »Admet« ganz isoliert behandelnden Aufsatz der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft in der Monographie über »die venezianische Oper und die Werke Cavallis und Cestis«. Ihr war es zu meiner Freude beschieden, die Arbeit in der Geschichte der Oper rasch und in allen Ländern wieder zu beleben. Auch die vom Jahrbuche gebrachten Aufsätze über Hasse und die Neapolitaner, über die Correspondance litteraire, über Gluck, Mozart, S. Mayr haben jüngere Kräfte zur Mitarbeit und Fortsetzung ins Feld gerufen, und dabei ist den meisten meiner Aufstellungen beigepflichtet

worden. Jedoch sind sie wiederum vielen, die das Wort zu diesen Themen nahmen, unbekannt geblieben. Dazu kommt, daß sich meine Mitteilungen auch an die große Welt der gebildeten Musiker und Musikfreunde wenden, denen eine Belehrung über das wahre Wesen der Mozartschen Opern und Singspiele z. B. gewiß nicht schaden kann. Vielleicht bringt sie ihnen nun das Buch.

Auch die hermeneutischen Anregungen, zu denen die Bemerkungen über den Vortrag alter Musik, die Arbeiten über Kant, Schumann, über die Jugendsymphonien J. Haydns u. a. mitgehören, sind auf guten Boden gefallen und von begabten Schülern aufgegriffen und weiter entwickelt worden. Sie haben aber auch Gegner gefunden, den heftigsten in einem bekannten Neumenspezialisten. Er hat unlängst im Literarischen Zentralblatt alle Versuche auf diesem Gebiete unterschiedslos als wissenschaftlich nichtig denunziert. Mag sein! Wer in unser Musiktreiben tiefer hineingeblickt hat, wird die ehrlichen, methodischen Bestrebungen, den Absichten der Meister auf den Grund zu kommen, anders bewerten und wünschen, daß sie in das pflichtmäßige Pensum jedes bessern Musikunterrichts aufgenommen werden.

Zur Operngeschichte und zur Hermeneutik haben sich im Jahrbuch noch einige gelegentliche Parerga gesellt. Mit den beiden Jahresberichten über wichtige Erscheinungen des musikalischen Bücher- und Notenmarkts, die man darunter rechnen wird, war es ursprünglich anders gemeint. Mein Freund, der verstorbene Doktor Emil Vogel, der Vorgänger des Herrn Professor Rudolf Schwartz, hatte mir die nützliche Rolle eines Spektators zugedacht. Ich gab sie schon nach der zweiten Probe auf, als eine sehr verbreitete Halbmonatsschrift behauptete, ich hätte es mir »halt etwas zu leicht gemacht«. Der Vorwurf gründete sich auf die Nichterwähnung eines von dem betreffenden Referenten verfaßten, aber erst 1898 erschienenen Büchleins.

Möge die Sammlung eine wohlwollende Aufnahme finden.

Schlachtensee, im Sommer 1911.

Hermann Kretzschmar.

Inhalt

Seite

Vorwort V

Die für das Konzert bestimmte Komposition großen Stils im Jahre 1896 . . 1
Das deutsche Lied seit dem Tode Richard Wagners (1897) 23
Bericht über bemerkenswerte musikalische Bücher und Schriften aus dem Jahre 1897 40
Bericht über bemerkenswerte musikalische Bücher und Schriften aus dem Jahre 1898 69
Die Denkmäler der Tonkunst in Österreich (1899) 89
Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik (1900) 100
Die Ausbildung der deutschen Fachmusiker. Eine musikalische Zeitfrage. (1901) 120
Aus Deutschlands italienischer Zeit (1901) 137
Friedrich Chrysander (1902) 151
Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik (1902) 168
Zum Verständnis Glucks (1903) 193
Die Correspondance littéraire als musikgeschichtliche Quelle (1903) . . . 210
Die musikgeschichtliche Bedeutung Simon Mayrs (1904) 226
I. Kants Musikauffassung und ihr Einfluß auf die folgende Zeit (1904) . 242
Mozart in der Geschichte der Oper (1905) 257
Neue Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik: Satzästhetik (1905) 280
Robert Schumann als Ästhetiker (1906) 294
Über die Bedeutung von Cherubinis Ouvertüren und Hauptopern für die Gegenwart (1906) 325
Beiträge zur Geschichte der venezianischen Oper (1907) 343
Kurze Betrachtungen über den Zweck, die Entwickelung und die nächsten Zukunftsaufgaben der Musikhistorie (1907) 357
Zwei Opern Nicolo Logroscinos (1908) (Mit Anhang) 374
Die Jugendsymphonien Joseph Haydns (1908) 401
Das Notenbuch der Zeumerin (1909) 428
Volksmusik und höhere Tonkunst (1909) 449

Register 465

Die für das Konzert bestimmte Komposition großen Stils

im Jahre 1896

Wenn es einem Dirigenten belieben sollte sich um die Verlagskataloge und um die Neuheiten von 1896 nicht zu kümmern, so würde man ihn nur wegen weniger Werke zur Rede stellen können. Denn eine spätere Zeit wird dieses Jahr nicht zu den historischen und den großen rechnen: es blieb an Glück und Fruchtbarkeit in der musikalischen Komposition hinter dem bescheidenen Durchschnitt zurück.

Solchen ärmlicheren künstlerischen Zeitläuften eine eingehendere Betrachtung zu widmen ist nicht lockend, aber es ist sehr lohnend. Studien im Tiefland bilden für geographische Erziehung einen besseren Ausgangspunkt als Gebirgsreisen. So wird man sich auch über den augenblicklichen Zustand eines Kunstgebietes vorteilhafter zu einem Zeitpunkt unterrichten, wo nicht außergewöhnliche und blendende Erscheinungen die Aufmerksamkeit von der Beobachtung der allgemeinen Verhältnisse abziehen und das Typische verdecken.

Man sollte wohl jeden Musiker, der auf höhere Bildung Anspruch macht, auf eine regelmäßige Jahresbetrachtung, auf eine Generalumschau über die Entwickelung in seiner Kunst verpflichten. Nicht etwa zu gelehrten oder wissenschaftlichen Zwecken, sondern damit er über Wichtiges und Nichtiges klar wird und damit er den Leistungen der vergangenen und den Forderungen der kommenden Zeit gegenüber nach Schuldigkeit Stellung zu nehmen vermag. Ein jeder natürlich nach seinen Kräften. Was das Gebiet der musikalischen Komposition betrifft, mit der wir es hier zu tun haben, so sind da dem Anschein nach die Komponisten die zum Eingreifen Berufensten. Aber da ist zwischen Komponisten und Komponisten ein großer Unterschied: die Reformer, diejenigen, deren Namen auf den Hauptblättern der

Musikgeschichte stehen, waren bis auf die Ausnahme vereinzelter Glückspilze stets auch große Denker. Und in Zeiten wo in den Komponistenkreisen die Denker fehlten und alle behaglich mit dem Strome schwammen, da wurde die Geschichte der Tonkunst von anderen Musikerklassen bestimmt; zuweilen waren es Laien, die das Steuer richtigstellten. Denken wir nur an Luther, an die Florentiner Hellenisten am Ende des 16. Jahrhunderts oder an Thibaut!

Unsere Presse, die politische Tagespresse mit ihren Kunstfeuilletons sowohl wie die musikalische wöchentliche Fachpresse trägt zur Klärung über den Wert und die Richtung unserer derzeitigen musikalischen Arbeit im ganzen nur wenig bei. Der Sammlung bar, überbürdet und daher zur Bequemlichkeit neigend, vom Getriebe der Parteien und Spekulanten betört, wohl auch von schwachen und unreinen Händen bedient, vermehrt sie oft die Verwirrung. Das Verwerfliche und Unbedeutende hebt sie nicht selten hervor, das Große und Originelle drückt sie herab und übergeht es. Namentlich in Deutschland und England fehlt es zurzeit ganz kläglich an wirklichem kritischen Talent in der Musikkritik, d. h. an Leuten mit scharfer angeborener Beobachtungsgabe.

So steht denn im allgemeinen die überwiegende Mehrheit der Tonkünstler der Komposition der Gegenwart gegenüber, soweit sie nicht nach Tagesschlagwörtern Stellung nimmt, auf dem Manchesterstandpunkt: »laissez faire etc.« Das Hergebrachte gilt als selbstverständlich und naturnotwendig auch da wo es zu Bedenken Anlaß gibt und den Wunsch nach Änderung hervorruft.

Einen solchen Fall bildet in unserer heutigen Komposition das Verhältnis von Instrumentalmusik zur Vokalmusik. In Deutschland ergab eine im August 1896 veranstaltete Statistik 6867 Instrumentalkompositionen und nur 3756 Vokalwerke. Zieht man in Betracht, daß in der zweiten Gruppe die Zahl der Lieder und kleineren Arbeiten viel bedeutender ist als in der ersten, so gibt das so ziemlich das Verhältnis 2 zu 1. Wie in Deutschland so ist es auch in Österreich, in Frankreich, Rußland und Amerika. In Skandinavien werden beide Gebiete gleichmäßiger gepflegt; nur in England und in Italien wird die Vokalmusik bevorzugt.

Wer nur mit dem laufenden Jahre rechnet, wird aus dieser Tatsache leicht falsche Schlüsse ziehen. Ein Deutscher wenigstens ist in der Regel fest davon überzeugt, daß sein Vaterland

in der Musik viel höher steht als Italien oder gar als England. Er wird auch geneigt sein diese Überlegenheit auf die eifrigere Pflege der Instrumentalmusik zurückzuführen. Bis zu einem gewissen Grad hat er hierin recht. Aber mehr noch als in anderen Künsten muß man in der Musik mit Jahrhunderten arbeiten. Man darf nicht von heutigen Zuständen sprechen, ohne an Vergangenheit und Zukunft zu denken. Von ihr gilt vor allem das *πάντα ῥεῖ* des Heraklit: Alles ist in ihr in beständigem Fluß. Es kann eine Zeit wiederkommen, wo Engländer und Italiener sich mit uns Deutschen musikalisch wohl messen können, geradeso gut wie eine solche Zeit da war. Bei den Engländern war es allerdings nur die kurze Spanne, in der das Madrigal blühte und die Instrumentalmusik ihre erste Entwickelung durchlief. Bei den Italienern aber betrug die Zeit ihrer von ganz Europa anerkannten musikalischen Vorherrschaft volle zwei Jahrhunderte. Die natürlichen musikalischen Fonds jener beiden Völker sind noch heute keineswegs gering oder gar aufgezehrt.

In jener großen Zeit der italienischen Musik waren die Italiener auch die Führer auf dem instrumentalen Gebiete, die Lehrmeister der Deutschen in Symphonie, Sonate und Konzert. Namentlich im virtuosen Konzerte beherrschten italienische Tonsetzer das ganze 18. Jahrhundert hindurch den europäischen Markt mit Werken von unvergänglicher Lebenskraft. Die Arbeiten Corellis liegen bekanntlich in Chrysanders »Denkmälern der Tonkunst« seit 1869 in stattlicher und zugleich handlicher Partiturausgabe neugedruckt vor. Möchte in der Zukunft diese Ausgabe fleißiger benutzt werden als das bisher geschehen ist. Möchte auch ein Verleger bald einmal eine Sammlung von Werken der anderen Meister des italienischen Konzerts versuchen. Vivaldi vor allem hat wohl auf Berücksichtigung Anspruch, schon weil er unserem Seb. Bach so sehr gefiel.

Mit der Zeit wo Haydn und Beethoven einsetzten, zogen sich die Italiener aus der Instrumentalmusik mehr und mehr zurück und kultivierten immer einseitiger die Oper. Wir aber traten an die Spitze der europäischen Tonkunst und haben uns nun seit ungefähr acht Jahrzehnten an diesem Punkte so leidlich behauptet. Wenn aber einmal die Wendung eintritt, daß die Vokalmusik wieder Oberhand bekommt, so kann das für uns Deutsche ein Schlag werden. Denn unsere Vokalkomposition großen Stils hat in dieser Periode empfindlich gelitten. Die Zahl der aus Dilettanten gebildeten Chorvereine hat sich seit Anfang dieses Jahrhunderts in Deutschland beträchtlich ver-

mehrt, aber die damals allerorten bestehenden besoldeten und disziplinierten Chöre sind bis auf einen kleinen Rest eingegangen. Unsere heutigen Abonnementskonzerte räumen dem einstimmigen Lied einen Platz ein, der ihm nach Stil und Geschmack nicht zukommt aber von Gesangwerken großen Stils bringen sie nicht den dritten Teil von dem in die Öffentlichkeit, was vor 90 und 80 Jahren in den »wöchentlichen Konzerten« der deutschen Städte zu hören war. Dementsprechend hat sich auch das Verhältnis in Druck und Verlag geändert. An den Rezensionen der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung« um 1800 haben Vokal- und Instrumentalwerke noch den gleichen Anteil: die für heute geltenden Zahlen haben wir oben gebracht. Mit dem äußerlichen Rückgang in der deutschen Vokalmusik war auch ein innerer Wertverlust verbunden. Sie verlor an der Vokalität und ward ärmer und ärmer an natürlichen gesanglichen Wirkungen. Heute hat gegen diesen Prozeß eine Reaktion eingesetzt, die, von Berliner Musikern ins Leben gerufen und geleitet, an den Mustern der Alten eine Besserung erstrebt. Aber daß dieser Prozeß stattgefunden hat, das beweist das Verhalten, welches das Ausland gegen die deutsche Vokalmusik eingenommen hat: Ihr Export ist beträchtlich zurückgegangen. In der Zeit von Haydn bis auf Spohr und Mendelssohn nahm England von allen deutschen Chorwerken Notiz: selbst Neukomm war jenseits des Kanals populär. Heute drucken wohl die Verleger die Oratorien, die Messen, Requiems unserer Komponisten auch noch mit englischem Text. Aber wie viele davon bringen es zu einer englischen Aufführung? Der Rückgang des Vokalsinns ist international, er hat, mit Einschluß Italiens, alle Länder betroffen. Aber in Deutschland trat er besonders schnell ein und griff bis ans Herz der Tonkunst. Was für ein Unterschied in dem Gesang von Haydns »Schöpfung« und Hillers »Zerstörung von Jerusalem«. Die beiden Werke liegen nur etliche 30 Jahre auseinander, aber ihren Stil scheint ein Jahrhundert zu trennen. Daß wir in der falschen Kunst an Stelle des Gesangs bloße trockene Deklamation und metrisches Stammeln zu setzen, seit Hiller noch beträchtlich weiter gegangen sind, beweisen zwei Werke, die zwar nicht dem Jahre 1896 selbst angehören, aber ganz in seine Nähe fallen. Es sind die beiden letzten Oratorien A. Rubinsteins: sein »Moses« und sein »Christus«.

Diese beiden Werke ragen durch Kraft, Reichtum und Anschaulichkeit, durch eine Fülle überraschender und glänzender

Einfälle, durch Eigentümlichkeit der Phantasie, durch Wärme und Schwung der Empfindung so sehr über die Mehrzahl der neueren Werke ihrer Gattung empor, daß man zunächst nur schwer versteht, warum sie so wenig aufgeführt werden. Ein Hauptgrund ist aber doch wohl: daß sie zu wenig Gesang bieten. Namentlich der Chor ist zu karg damit bedacht. Es ist eigentümlich, wie Rubinstein, geht man seine Oratorien und seine Kantaten vom »Verlornen Paradies« ab daraufhin durch, in der Behandlung der menschlichen Stimme sich mehr und mehr in melodischen Extremen bewegt. Entweder: ein Überschwang von Melismen und Figuren, die in orientalischen Rhythmen und Intervallen (Triolen und übermäßigen Sekunden) schwelgen, koloristische Leistungen exotischer und berauschender Natur — oder: eintönige, prosaische Psalmodie, in der die Musik nur noch ein notdürftiges rhythmisches Halbleben führt. Diesen Mangel hat Rubinsteins Musik aus ihrer Zeit übernommen; sie büßt dafür auch mit den Teilen, wo sie individuell und groß ist.

In erster Linie wird man diese Haupt- und Glanzstellen da suchen müssen, wo Text und Situation Malereien und verweilende Schilderung erlauben und verlangen. Solche Punkte sind im »Moses« die Ankunft der ägyptischen Königstochter, der Zug der Frauen ins Bad. Dazu hat Rubinstein eine Musik geschrieben, die den schönsten Einfällen aus der Zeit seines »Feramors« ebenbürtig ist. Es ist eine idealisierte Ballettmusik höchsten Rangs, in der in unserem Zeitalter kein zweiter Komponist mit Rubinstein wetteifern kann. Nur Goldmark steht in einer Nähe, die es erlaubt ihn zu erwähnen. An kleinen Zügen mächtiger Inspiration ist das Werk voll. Man darf dahin besonders die Verkündigung der Gebote rechnen. Es ist eine Monotonie in der Darstellung dieser Szene, wenn die große Trommel, die Pauken durch 60 breite Takte hindurch immer dasselbe crescendo descrescendo treiben und die Orgel auf dem Höhepunkt mit einem vollen Akkord eintritt. Aber es ist eine elementare, großartige Monotonie, die feierlich stimmt wie der Anblick des Meeres und es gehört zu Rubinsteins Signalement, daß er es wagte und daß es ihm gelang, musikalische Ideen mit solchen primitiven Mitteln auszudrücken. Auch dem auf Gemüt und Empfindung gestellten Teil der (von H. Mosenthal herrührenden) Dichtung wird Rubinstein in seinem »Moses« in originaler und fesselnder Weise gerecht. Am schönsten da wo es der Sehnsucht und der Erinnerung gilt: z. B. in dem weich schwärmerischen Duett der »Mirjam und der Zipora« »Ich sah

das Land« (im 7. Bild) und in dem Gebet »Josabats« »Du hast als Abraham« (im 1. Bild).

Was Rubinstein bewogen hat trotz Händels »Israel in Ägypten« einen »Moses« zu komponieren, ist ersichtlich weniger die Größe des Moses und das Gewicht der Vorgänge gewesen als das fremdartige, das ägyptische Kolorit. Das Milieu und die Staffage sind es auch wieder in erster Linie gewesen, die ihn zum »Christus« geführt haben. Wenn wir nach einem musikalischen Seitenstück zu Uhdes Heilandsbildern suchen — hier in dem Rubinsteinschen Oratorium sind wir ihm ziemlich nahe. Die Hirten, die morgenländischen Könige, das sind alles Figuren, denen jeder Rest vom biblischen Nimbus abgestreift ist. Sie reizen durch einen groben Realismus. Prachtgestalten sind namentlich die drei Könige: ein Maure, ein Inder und ein Nordländer. Für sie hat Rubinstein eine Musik geschrieben, die unter den künstlerischen Beiträgen zur Völkerkunde eine Nummer Eins verdient und an Charakteristik und an reizender Wirkung noch das übertrifft, was wir aus seinem »Turmbau zu Babel« kennen. Insbesondere machen wir auf den träumerischen Inder aufmerksam. In der Szene der Wechsler im Tempel, in der Schilderung des Verhörs bei Pilatus begegnen sich Rubinstein und sein Dichter: Heinrich Bulthaupt vielfach mit älteren Passionskompositionen, mit Schichts: Ende des Gerechten und namentlich mit den Passionen der Hamburger Schule: R. Keiser und Genossen. Wenn man hier wieder jene alten Umschreibungen des Bibelworts findet, kommt man da nicht auf den Gedanken, daß Seb. Bach doch wohl umsonst gelebt hat? Er, der gegen die Verwässerungen der heiligen Schrift, sogar mit roter Tinte protestierte! Wir wollen aber dem Dichter Rubinsteins nicht unrecht tun. Sein Text hat auch sehr schöne empfundene Stellen. Besonders zeichnet sich in der Hirtenszene der Abschnitt: »Seht dort schlummert der Heiland der Welt« aus. Der Komponist bleibt jedoch hier weit hinter seinem Librettisten zurück. Die bedeutendsten Stücke des Christus liegen wohl im 2. und 3. Vorgang: Es ist der Schluß der Taufe durch Johannes, wo Jesus Töne anschlägt, die dem besten in Wagners »Parsifal« nicht nachstehen und die Auferweckung des Lazarus, die mit einer prachtvollen Musik zum Leichenzug einsetzt und mit einem Chor endet, der eine echte volle Oratorienmelodie bringt.

Nach zwei Seiten hin ist die Komposition dieser letzten Rubinsteinschen Oratorien ausgeprägt modern: in ihrem Mangel

an Vokalität, in der Benutzung der Instrumente zum Schildern. Konservativ, ja wohl demonstrativ altväterisch hält sich aber Rubinstein in der Führung der Form. Die beiden Werke zerfallen in Nummern: kein Versuch sie zum Ganzen durch wiederkehrende Motive zu bilden: An einer einzigen Stelle im »Moses« hat sich Rubinstein dem ihm verhaßten Leitmotiv unwillkürlich etwas genähert. Als die Königstochter den Pharao bittet, die Israeliten doch ziehen zu lassen, da klingen kurz einige Töne aus der Schilderung der Plagen an.

Rubinstein nennt auch seinen »Moses« und seinen »Christus« wieder »Geistliche Opern«. Es ist bekannt und Rubinstein hat sich selbst (an wenig passender Stelle) darüber ausgesprochen, daß er mit diesem Titel große Reformen des modernen Oratoriums im Schilde führte. Es war ihm wie den meisten seiner heutigen Kollegen völlig unbekannt, daß das Oratorium im 17. Jahrhundert tatsächlich geistliche Oper war. Sei es darum: der Gedanke das Oratorium wieder an die Bühne zu knüpfen, hat sehr viel für sich. Ob sich aber die beiden geistlichen Opern »Moses« und »Christus« gut spielen lassen und von der Bühne herab eine mächtige Wirkung üben werden, bezweifeln wir. Sie teilen mit dem »Franziskus« Tinels und mit einer großen Zahl ungesungener moderner Bühnenwerke, schwere dramatische Gebrechen. Es fehlt der Entwickelung an Energie und Einheit. Sie sind poetische Kinder einer kraftlosen, unklaren Zeit. Der Mechanismus des Dramas ist ihnen zu schwer, sie begnügen sich mit dem Aufreihen von Bildern, deren Zahl man ohne Schaden für das Ganze vermehren oder verringern könnte.

Somit bleiben auch Rubinsteins beide letzten Oratorien, nach poetischem und musikalischem Gehalt betrachtet, nur Denkmale einer für das Oratorium ungünstigen Zeit. Aber wir haben viel schlechtere Zeiten gehabt. Den ärgsten Tiefpunkt bilden R. Schumanns »Paradies und Peri« und seine »Pilgerfahrt der Rose«. Diese Bemerkung wird die Verehrer des verehrungswürdigen Meisters kränken. Sie bezieht sich wenig oder gar nicht auf die Musik dieser Werke, die trotz ihrer weichlichen Grundstimmung das Eigentümlichste und Schönste mit enthält, was die Tonkunst des 19. Jahrhunderts besitzt. Vielmehr betrifft sie die Wahl des Stoffs, die eine nur in einer von Romantik kindisch gewordenen Zeit mögliche Verirrung, ein Verbrechen gegen die Natur der Gattung bedeutet. Es scheint, als sei die Stimmung jetzt gegen das weltliche Oratorium über-

haupt herumgegangen. Mit Unrecht. Es findet in Sage und Historie große geeignete Stoffe genug und es gehört nur eine glückliche Hand dazu die rechten zu wählen. Eine solche besitzt der Stettiner Dr. Lorenz, dessen Werke »Otto der Große«, »Krösus« und »Die Jungfrau von Orleans« — dieses ist noch ungedruckt — mehr Förderung verdienten, als ihnen bisher zuteil geworden ist. Sie zeichnen sich durch den Gehalt der Chöre und durch sichere und große Gestaltung aus. Nur in den Sologesängen fehlt ihnen der Zug und die Macht, über die unter den Neueren Mendelssohn glücklich gebot. Mit Vierlings Werken können sich die von Lorenz wohl messen.

Auch der bisherige Hauptvertreter des weltlichen Oratoriums in Deutschland, Max Bruch, ist ihm untreu geworden. Bruch hat im vergangenen Jahr einen »Moses« veröffentlicht, zu dem der durch liturgische Arbeiten und Bestrebungen bekannte Straßburger Universitätsprofessor Friedrich Spitta, der auch zu mancher Vokalkomposition H. v. Herzogenbergs die Worte geschrieben hat, den Text verfaßte. Dieser Text ist leider aus Bibelstellen zusammengestellt. Er wird also dazu beitragen, die Verwirrung wieder zu steigern, in der die große Menge seit Mendelssohns »Paulus« dem Oratorium gegenüber steht. Nur wenige wissen, daß diese Gattung nicht zur Kirchenmusik gehört, sondern daß es dramatische Musik ist und daß Bibelwort und Choräle ihm fremde Dinge sind, die auf eine Vermengung mit der Passion, mit liturgischer Musik also, beruhen. Dieses durch Mendelssohn veranlaßte Mißverständnis hat bedauernswerte praktische Folgen: Unsere Sänger z. B. behandeln daraufhin auch die Händelschen Oratorien unter dem Gesichtspunkte der Kirchenmusik und singen die Rezitative, hier und da auch eine Arie in einer langweiligen Feierlichkeit, die den Werken das Leben nimmt. Da aber die Gewohnheit stärker ist als der Verstand, kann man namentlich von Dilettanten, die die ästhetische Weisheit gepachtet zu haben glauben, solche Mißgriffe häufig genug als musterhafte und echte Leistungen gelobt hören. Unter den wenigen biblischen Oratorien, die in den letzten Jahren überhaupt im deutschen Konzert Fuß gefaßt haben, verdient Hegars »Manasse« auch wegen der schlichten und klaren Art, in der es sich zum Stoff und Text stellt, lobend hervorgehoben zu werden.

Mosenthal hat seinen »Moses« ohne Zweifel auf die Individualität Rubinsteins hin angelegt und ihn deshalb reich mit anmutigen Idyllen ausgestattet. Spitta hat mit dem Pathos

Bruchs gerechnet und den Gesetzgeber und Retter Israels in den Vordergrund gestellt. Nur mit der »Rückkehr« der Kundschafter aus dem Lande Kanaan durchbricht ein köstlich freundliches Bild den strengen und ernsten Grundzug seiner Dichtung. Sie ist gedrungener als die Mosenthals und beschränkt sich auf vier große Abteilungen, Hauptakte aus dem Leben des Moses: Am Sinai, Das goldne Kalb, Die Kundschafter, Das Land der Verheißung (Der Tod Moses').

Es ist nun auffällig, daß Bruch diesen Aufbau des Dichters eigentlich wieder zerstört. Selten ist uns seit den Zeiten von Friedrich Schneiders »Weltgericht« ein Oratorium begegnet, das sich in so viel kleinen Sätzen vorwärtsbewegt. Mit den Haupt- und Jugendwerken Bruchs, seinem »Frithjof«, seinem ersten Violinkonzert, der Es-Dur-Symphonie, mit »Schön-Ellen« mit »Jubilate Amen« kann man diese letzte große Arbeit der Erfindung nach nicht zusammenstellen. Möglicherweise hat die neue Aufgabe den Komponisten etwas beengt. Das Streben nach Kraft und Größe ist unverkennbar. Im Kolorit hat es zu einem etwas allzu dicken Farbenauftragen geführt. Von der zweiten Abteilung ab schon wird ein Aufschwung in der Komposition bemerkbar. Der Ges-Dur-Satz: »Land des Sehnens« ist eine herrliche Nummer und es ist recht und ein wahrer poetischer Silberblick, daß der Komponist später auf diesen Satz zurückkommt. Zu den Stellen wo Bruch mit Rubinstein die gleiche Aufgabe in Angriff nimmt und sie glücklicher löst, gehört vor allem »Die Anbetung des goldnen Kalbes«. Für Recken und Riesen, für Kraftgestalten guten und bösen Schlags hat der Komponist des »Frithjof« und des »Odysseus« die Töne sicher und so führte er denn auch das Treiben der »Rotte Korah« in einem Bilde vorüber, das sich mit seinen stampfenden, grotesken Motiven dem Ohr und der Seele unwiderstehlich einprägt. Zieht man die Summe der naheliegenden Vergleiche zwischen Rubinstein und Bruch, so wird man jenem die musikalische Überlegenheit zuerkennen müssen, diesem die größere historische oder biblische Treue.

Ein einziges Oratorium in einem Jahre, das ist für Deutschland nicht viel. Es handelt sich dabei aber nicht um eine Ungunst, die diese Kunstgattung besonders trifft. Kantaten von Belang sind gar nicht, Messen von Bedeutung haben wir auch nur eine anzuführen. Sie ist von Friedrich Klose einem Schüler Anton Bruckners. Der seit einiger Zeit in Karlsruhe lebende Komponist ist weiteren Kreisen zuerst wohl durch einen Elfen-

reigen für Orchester bekannt geworden, der bei einer der letzten Tonkünstlerversammlungen gespielt wurde. Kloses Messe, die in D-Moll, der Tonart mancher hervorragenden Komposition des Hochamts, steht, lag im Klavierauszug allerdings schon länger, aber wenig bemerkt vor; das vergangene Jahr hat ihr das Avancement der um mehrere Einlagen vermehrten Partiturausgabe gebracht. Man wird sie ihrer guten, schlicht anschaulichen Ideen wegen in einer Reihe mit den besten Werken nennen dürfen, die wir auf dem Gebiete der Messe in Deutschland im Laufe des letzten Menschenalters erhalten haben, mit der B-Moll-Messe A. Beckers, der Fis-Moll-Messe F. Draesekes z. B. Die letzte Reife ist dem Komponisten hier und da durch seine unnötige Bescheidenheit erschwert worden. Er hält sich knapp, hält zurück, wo wir mit einem schönen Gedanken ins Weite und in einen großen Zug zu kommen wünschten. Von dem modernen Laster der gelehrten Breite ist Klose jedenfalls ganz frei. Daß er Individualität hat und sich etwas zutrauen darf, beweist namentlich sein Osanna, das fast eine Lisztsche Unbekümmertheit der Tradition und dem üblichen Brauch gegenüber zeigt.

In Italien hat in derselben Zeit, wo die Bühnenmusik vom Verismus erfaßt wurde, die geistliche Gesangmusik einen schweren Prinzipienkampf durchgemacht. Es handelte sich darum zu den Bestrebungen Stellung zu nehmen, die in Deutschland der Cäcilienverein vertritt und man entschied sich endgültig für sie. Das war kein kleiner Entschluß, denn wenn irgendwo, so war in Italien die Kirchenmusik weit ab auf die weltliche Seite und in die Trivialität hineingeschwenkt. Heute ist das Ideal, dem alle Kirchenkomponisten nahezukommen trachten: Palestrina. Mit der Nachbildung seines Stils geht die Veröffentlichung anderer alten Meister gleichzeitig einher. So zeigt eben Tebaldini in Padua die Neuausgabe einer großen Reihe interessanter Werke aus der Venezianischen Schule an. Deutsche Kenner seien darauf besonders aufmerksam gemacht; denn die Venezianische Schule, obgleich sie auf uns durch Schütz, Hassler u. a. mächtiger eingewirkt als andere, ist bei uns heute viel weniger gekannt als z. B. die Römische. Wer weiß von Monteverdischen Messen, von Kirchenwerken Cavallis! — Einige Sätze von G. Gabrieli, Lottis »Crucifixus« — das ist so ziemlich alles was in den deutschen Gemeinbesitz aus jenem Reichtum übergegangen ist.

Man darf sich nicht wundern, daß bei dieser reagierenden Tendenz die neue kirchliche Komposition Italiens wenig oder

nichts zutage fördert, was für das Konzert zu brauchen wäre. Sie will das gar nicht. Man spricht im Gegenteil von den kirchlichen Kompositionen der älteren Zeit schlecht, die diese Eigenschaft besitzen. Mercadantes Messen, Rossinis »Stabat« haben augenblicklich wenig Verehrer jenseits der Alpen und merkwürdigerweise auch Cherubini findet sich häufig mit aut der Liste der geistlichen Tonsetzer, die liturgisch Anstoß erregen. Vielleicht kommt das daher, daß man ihn, der in seiner Heimat stets fremd geblieben ist, auch in seinen Messen und Requiems nicht kennt! Zu unserer großen Befriedigung, obwohl wider alles Erwarten, haben wir aber nicht ein einziges Wort gegen Verdis »Requiem« gefunden. Es ist doch immer wieder bei den Söhnen des Südens Patriotismus und sinnliche Empfänglichkeit stärker als alle Prinzipientreue!

Eine weltliche Vokalkomposition großen Stils besitzt aber Italien außerhalb der Oper nicht. Es fehlen dem an musikalischen Mitteln so reichen Lande die dazu nötigen Chorinstitute. Nur an einzelnen Orten hat man versucht welche zu bilden.

Auch Frankreichs Vokalkomposition hat bisher unter diesem Mangel zu leiden gehabt. Möglicherweise tritt da aber bald eine Änderung ein. Ein Blick auf die französischen Verlagskataloge des Jahres 1896 legt diese Annahme einigermaßen nahe. Denn neben einer Unzahl von Kompositionen, welche den Besuch des russischen Kaisers mit »Salut au Tzar«, und unter allen möglichen Titeln und Besetzungen begrüßen und feiern, fällt darin nichts so sehr auf, als die Menge von Männerchören, zu deren Ankauf das Publikum eingeladen wird. Es ist kein Zweifel mehr: wie den Einjährig-Freiwilligen, so hat Frankreich auch das echt deutsche Institut des »Männergesangvereins« sich zu eigen gemacht. Daß die Bekanntschaft über Belgien gekommen ist, beweist der Stil dieser Kompositionen. Es sind schwierige Tonmalereien nach dem Muster von Gevaerts »Irische Auswanderer«, Hegars »Totenvolk« und »Schlafwandel«; einfache Weisen volkstümlicher Art, wie unsere Silcherschen, Ottoschen kommen nicht darunter vor. Die meisten tun es nicht ohne die onomatopoetischen Mittel, die den Hennegauern und Burgundern schon zu Lassos Zeit so lieb waren: don, don etc. Viele arbeiten Meyerbeerisch mit Lärm- und Füllwörtern wie Rataplan, oder auch gleich mit Brummstimmen. Möge diese Bewegung in gesunde Bahnen kommen, vor allem: möge dieser Männergesang nicht, wie bei uns in Deutschland, zum Feind des gemischten Chors werden!

Das gelobte Land, das Kanaan der gegenwärtigen Vokalkomposition ist und bleibt England vielleicht trotz nur mäßigen Talents aber kraft der guten musikalischen Sitten!

Wie 1846 das Komitee von Birmingham bei Mendelssohn den »Elias« bestellte, so kann noch heute jeder halbwegs angesehene Komponist darauf rechnen einen Auftrag zu einem Oratorium für ein englisches Musikfest zu erhalten. Das passiert gelegentlich auch noch Ausländern, wie bekanntlich vor einigen Jahren Anton Dvořák. Aber Eingeborene werden — mit Recht — neuerdings vorgezogen. So finden wir in 1896 auf dem Musikfest in Bristol Parrys neues Oratorium »Job«, in Worcester Elgars »light of the life«. Beide Werke sind mit anderen Oratorien bereits gedruckt — wahrscheinlich nur für England. Daneben enthalten die Verlagsverzeichnisse des vergangenen Jahres lange Reihen weltlicher Kantaten für Solostimmen, Chor und Begleitung des Orchesters (oder Klaviers). Wie groß die Fruchtbarkeit auf diesem Gebiete in England ist, kann man aus der Tatsache entnehmen, daß die eine Firma Novello & Co. allein und nur für den Monat September anderthalb Dutzend solcher Kantaten anzeigt. Die beliebtesten Autornamen sind die von Mackenzie und Bridge, unter den Jüngeren darf vielleicht Oliver King hervorgehoben werden. Über Macfarren und Bennet kann man das Muster dieser englischen Kantate auf Mendelssohns »Walpurgisnacht« zurückführen. Sie bildet eine Brücke zwischen Konzert und Hausmusik und zeigt englische Kunst von ihrer besten Seite: traulich, beschaulich, herzlich, das Irdische und Bürgerliche mit Poesie umkleidend. Einen Schwung der Phantasie und der Empfindung, der über das Gewöhnte und Bekannte hinausführt, darf man aber nicht darin suchen und man muß auch auf etliche Plattheit gefaßt sein!

Ein noch stärkerer Verbrauch von neuen Werken, wie in der Kantate findet auf dem Gebiet der eigentlichen Kirchenmusik in England statt. Es gab auch in Deutschland einmal eine Zeit, wo sich kein Brautpaar von Ansehen mit einer Motette trauen ließ, die schon einmal bei einer Hochzeit gesungen war. So ist es in England noch heute nicht in Ordnung wenn ein Chor zu einem Fest nicht ein ganz neues Stück anlegt und vorlegt. Wenn Weihnachten, Ostern und Pfingsten in der Nähe sind, oder auch bei anderen Festen, da wimmeln die Musik-, auch wohl geeignete Tageszeitungen von Anzeigen neuer Anthems.

So blüht die Produktion in der englischen Gesangmusik, wenn auch meistens vorwiegend quantitativ. Aber die Qualität kommt eben mit der Menge und der Masse leichter als bei Mißwachs. Im 16. Jahrhundert kauften wir in Deutschland englische Madrigale und Instrumentalmusik nach Kräften. Wer weiß, ob nicht eine solche Zeit einmal wiederkommt. Der vorige November hat in Düsseldorf bereits ein Konzert mit englischer Instrumentalmusik gebracht, auch in Rom ereignete sich um dieselbe Zeit etwas Ähnliches. Doch ohne zu scherzen: Das Bild der englischen Gesangkomposition sollten wir nicht betrachten ohne einige gute Lehren daraus zu ziehen: Unsere Musikfeste sollten es den englischen an Kraft und gutem Willen, die zeitgenössische Komposition zu fördern, gleichtun. Unsere Kirchen und Städte sollten Mittel zur Errichtung von guten Berufschören aufbringen. Unsere deutschen Chorvereine sollten viel mehr leisten und für genügende Vorbildung ihrer Mitglieder sorgen! Unsere Regierungen sollten darauf achten, daß die für den Gesangunterricht in den Schulen ausgeworfene Zeit nicht vergeudet, sondern methodisch ausgenützt wird. Unsere Konservatorien sollten nicht bloß einzelne, sondern samt und sonders ihre Schüler im Chorgesang ausbilden. Denn 1. wer nicht singen kann, lernt nicht Melodie fühlen, bleibt unmusikalisch; 2. Kenntnis der Hauptwerke der Chorkomposition aller Zeiten ist Sache des musikalischen Anstands!

Werden diese Bedingungen erfüllt, so haben wir auch in Deutschland eine Zeit neuen Aufschwungs für die Gesangkomposition höheren Stils zu erwarten. Nun gibt es allerdings bereits zahlreiche Musiker, die mit Anton Rubinstein — in »die Musik und ihre Meister« — die Vokalkomposition gering, als Musik zweiter Klasse ansehen. Wir wollen dieser Partei nicht die Autoritäten eines Rich. Wagner, eines Fr. Gervinus und andere Männer aus den verschiedensten Lagern entgegensetzen. Instrumentalmusik und Vokalmusik gegeneinander ausspielen, die eine über die andere stellen, bleibt immer beschränkt. Aber das Eine sollten sich die Verächter des Vokalen, die Schwärmer für das instrumental Transzendentale klarmachen, daß die Vokalkomposition das Band bildet, welches die Tonkunst mit der allgemeinen Bildung verknüpft! Nehmen wir der Musik den instrumentalen Teil, so wird sie, wenn auch bescheiden und stiller, doch weiterleben; kürzen wir sie um den vokalen Teil, so stirbt sie binnen kurzer Zeit.

Das gewaltige, das ungemessene Ansehen, das heute die

Instrumentalmusik genießt, gründet sich vornehmlich auf die wunderbar große Entwickelung die sie um die Wende dieses Jahrhunderts in der Symphonie genommen hat. Die gesamte Kunstgeschichte hat keinen zweiten Fall, der damit verglichen werden kann, was in den fünfzig Jahren von 1780—1830 auf diesem Gebiet geleistet worden ist: Am Anfang jenes Abschnitts wuchs man noch bei Werken Lullys und Scarlattis auf; diejenigen die das Ende des kurzen Sturmlaufs erlebten, standen vor der Beethovenschen Symphonie.

Es ist bekannt, welche wichtige Rolle diese Symphonie Beethovens in der gesamten Tonkunst des 19. Jahrhunderts, insbesondere aber in seiner höheren Instrumentalmusik gehabt hat. Sie wird für alle Zeiten, solange eine Kunst existiert, ein unerschöpflicher Gegenstand der Bewunderung und des Studiums bleiben. Wir haben aber jahrzehntelang darin geirrt, daß wir sie auch als einen geeigneten Gegenstand beständiger Nachbildung betrachteten. Für uns Deutsche war dieser Irrtum verzeihlich und ehrenvoll. Denn Beethoven ist zu einem Teil ein Produkt deutscher Musik und deutscher Kultur; es erschien für uns als Pflicht sein Erbe nicht bloß zu wahren, sondern auch weiterzubilden. Ob das zweite möglich wäre, danach haben wir wenig gefragt. Wir übersahen in der Begeisterung, daß diese Beethovensche Symphonie das Werk eines titanischen Geistes, einer Natur war, die durch Anlage und Schicksal zu den seltensten, nicht von jedem Jahrhundert erlebten Ausnahmen gehörte. Wir übersahen wieviel an der Beethovenschen Symphonie der großen Zeit ihrer Entstehung gehört. Es war eine der geistig und sittlich gesegnetsten Perioden die Deutschland, die Europa gehabt hat. Wir übersahen endlich auch, daß diese Beethovensche Symphonie die natürlichen Verhältnisse der Gattung mißachtete, wir übersahen die Maßlosigkeit weil sie die des Genies war.

So wurde die Beethovensche Symphonie Muster und Norm, dem Komponistenstand eine Leistungsfähigkeit zugemutet, die unmöglich war. Daß unter diesen Umständen immer noch eine Reihe brauchbarer und erfreulicher Symphonien in Deutschland geschrieben wurden, zeigt daß doch viel Talent und viel Glück im Lande waren.

Seit Jahrzehnten macht sich aber eine Änderung immer erkennbarer. Die Werke der Beethovenianer werden grämlicher und pessimistischer, nehmen immer mehr einen Charakter an, den die Zeitgenossen des Aristoteles nach ihrer Weise Musik

zu beurteilen als unsittlich beklagt haben würden. Man sucht nach Zielen die sich leichter behaupten lassen: das Ausland brachte uns die Programm-Musik, in den Werken der Skandinavier und Slawen Annäherung an Volkstum und poesievolle Wirklichkeit. Die alte Suite kehrte zurück, es entstand die symphonische Dichtung — lauter namhafte Konkurrenten der Beethovenschen Symphonik. Auch überlegne? Manche scheinen das zu glauben. So lesen wir in der sonst vortrefflichen italienischen Rivista musicale von 1896 (S. 129): die klassische Symphonie könne uns Modernen nicht mehr genügen, sie gehe nur auf formelle Bildungen aus. Welches elementare Mißverständnis! Nein, unsere Geister sind zusammengeschrumpft, sind zu klein geworden für die Formen Haydns und namentlich Beethovens. Seine Zeit war eine Zeit hoher Ideen, die die ganze Menschheit bewegten; es war die Zeit der französischen Revolution, die Zeit Kants und Schillers, die Zeit da alle Künste und Wissenschaften einen Aufschwung nahmen, wie ihn die Weltgeschichte nur selten gesehen hat. Diesem Boden verdankt die Beethovensche Symphonie ihren Gehalt und ihre Art bis zu dem Grade mit, daß man das Paradoxon aufstellen darf: Beethoven könnte heute selbst keine Beethovenschen Symphonien mehr schreiben. Unsere Zeit ist eine Zeit der kleinen Formen und der kleineren Ideen, eine Zeit der unfreiwilligen Bescheidenheit, des Ausruhens, des Reproduzierens, des Sammelns, und hoffentlich des Studierens. Sie frischt sich auf und an durch scharfes Beobachten der Natur in Wissenschaft, in Literatur und in bildenden Künsten. Diese Richtung, die Leidenschaft für Naturtreue, das Bemühen ihrer natürlichen Mittel immer mehr Herr zu werden, finden wir auch in der neueren Instrumentalmusik. Nach zwei Gesichtspunkten haben wir die von ihr vorgelegten Werke vor allem zu scheiden: als Nachbildungen und als Neubildungen.

Zu den interessantesten Versuchen der neuesten, an Zahl und Bedeutung immer geringer werdenden Beethovennachbildung gehört die im vergangenen Jahre erschienene D-Moll-Symphonie von Giuseppe Martucci. Das Interessante an diesem Stück ist aber die italienische Herkunft. Es wird sich kaum eine zweite Komposition auffinden lassen, die ihre Heimat so energisch verleugnet.

Aus den Tagebüchern Otto Nicolais, des Komponisten der »Lustigen Weiber« kann man sich überzeugen, daß es in den dreißiger Jahren unmöglich war in Rom eine Beethovensche Symphonie in irgendeiner Gestalt zu bekommen. So gründlich

haben seinerzeit die Italiener die Entwickelung der deutschen Instrumentalmusik verschlafen. Jetzt sind sie eifrig dabei das Versäumte nachzuholen und wenn es ihnen gelingt, die Pflege der höheren Orchestermusik durch ein genügendes Netz von Konzertinstituten und durch andere zweckmäßige Einrichtungen zu organisieren, so wird angesichts des enormen italienischen Talents ohne Zweifel Europa sehr bald wieder mit den Italienern in der höheren Instrumentalmusik ebenso zu rechnen haben, wie es das im 18. Jahrhundert schon getan hat. Aber von Beethovenscher Art wird in dieser italienischen Orchestermusik der Zukunft wenig zu finden sein: das Land und die Menschen darin müßten denn ein wenig vergletschern. Sie wird weniger gedankenstreng, logisch, systematisch sein, durchschnittlich eine geringere Höhe einhalten. Aber Klarheit, natürliche Grazie und Freiheit der Bewegung darf man von ihr erwarten; Sonnenschein und Licht werden ihr in reicher Menge zu eigen sein.

Von alledem sehr wenig und nur an Nebenstellen in der Symphonie Martuccis! Sie ist ein Werk der unbedingten Beethovenbegeisterung. Hat ja doch Martucci für das Verständnis Beethovens an seinem Kapellmeisterpult im Saale des Liceo Rossini zu Bologna viel getan! Was der selige Emil Naumann einmal in übertreibender Weise behauptet hat: alle jungen Komponisten kopierten Beethovens Neunte, das trifft in diesem Falle wirklich zu: Martuccis Symphonie steht tatsächlich unter dem starken Banne jenes Säkularwerks. An ihm hat sich Martuccis Phantasie entzündet und verzehrt. Daß wir es mit einem hochgebildeten Musiker zu tun haben, der sich auf Arbeit jeder Art versteht, der auch erfinden kann, darüber läßt seine Symphonie keinen Zweifel. Aber der künstliche Rausch, in dem er im ersten Satze des Werks spricht, wirkt zu stark abstoßend. Sein Hauptthema kann für eine Sammlung vorgemerkt werden, in der die größten Leistungen musikalischen Schwulstes Unterkunft finden sollen. Wir wohnen des weiteren einem Sturm bei, von dessen Ernst uns nichts überzeugt. Die echten und gesunden Kräfte des Künstlers scheinen auf dem Gebiete des Anmutigen und der Idylle zu liegen. Davon gibt der dritte Satz, eine Art Intermezzo in der Weise von Brahms, das deutlichste Zeugnis. Wenigstens im Anfang. Später wirken auch hier die Gespenster des Tiefsinns mit, wohl um dem Zusammenhang mit dem ersten Satz sein Recht werden zu lassen. Denn das ist ja auch eins der schwierigsten Probleme der Symphonie nach und seit Beethoven: Vier kolossale Einzelsätze und dabei doch geistige Ein-

heit! Unter den Mitteln, diese Schwierigkeit zu umgehen, scheint das nächstliegende, daß man keine viersätzigen, überhaupt keine mehrsätzigen Symphonien mehr schreibt, neuerdings mehr und mehr in Aufnahme zu kommen.

Pose und Selbsttäuschung haben bei der Komposition der Martuccischen Symphonie ohne Zweifel mitgespielt. Jedenfalls war aber der Verfasser auch, und in erster Linie, von der hohen und patriotischen Absicht geleitet, die Ehre seines Landes zu retten. Daß die Italiener als Nachzügler auftraten war nicht mehr zu ändern, sie sollten nun aber wenigstens, nach Martuccis Meinung, gleich bis zur ersten Stufe vordringen. Sgambati, der mit seiner D-Dur-Symphonie vor nun bald zwei Jahrzehnten als der Erste unter seinen Landsleuten nach Deutschland kam, hat mit geringerem Ehrgeiz aber mit größerer Natürlichkeit gearbeitet. Eine mächtige Förderung hat die italienische Instrumentalmusik von Enrico Bossi zu erwarten. Das darf man auf Grund seiner Orgelkompositionen, noch mehr auf Grund seines (noch ungedruckten) symphonischen Konzerts für großes Orchester und Orgel mit Bestimmtheit annehmen.

Eine Symphonie Beethovenscher Abkunft aus dem Jahre 1896, bei der jedermann gern verweilen wird, ist die in B-Dur von Fr. Gernsheim. Bei den ersten zwei Symphonien des Komponisten liegt die Stärke in den sogenannten Mittelsätzen; bei dieser neuen ist der erste Satz der bedeutendste. Nimmt man ihn als Gelegenheitsdichtung im Goetheschen Sinn, so führt er uns vor eine Stunde merkwürdiger, fast ans Erkranken grenzender Seelenerregung. Ein stattlicher Fond von Kraft und Vertrauen kann uns über den Ausgang vollständig beruhigen. Die Darstellung des psychischen Prozesses zeichnet sich durch Klarheit aus; durch Knappheit soweit es sich um den Bereich der Themengruppe, um die Übergänge handelt, weniger. Wie Martucci, operiert auch Gernsheim nicht gerade zum Vorteil seiner Sache an solchen Stellen viel mit Handgriffen, die Brahms eigentümlich sind. Zwischen den Ecksätzen der Gernsheimschen Symphonie besteht eine gewisse Fühlung im Charakter. Im allgemeinen aber gibt sie mehr als andere neue Werke der Gattung Veranlassung über die Berechtigung und Zweckmäßigkeit des viersätzigen Aufbaus nachzudenken.

Den Franzosen wird man auf jedem Gebiete menschlicher Tätigkeit ein vollendetes Formtalent zugestehen müssen. Und merkwürdig: sie haben sich von jeher und bis in die neueste Zeit für die viersätzige Symphonie nicht erwärmen wollen. Die

großen Symphonien von St. Saëns, César Franck, v. Widor sind heute in der französischen Instrumentalmusik Ausnahmen geradeso gut wie es seinerzeit die von Berlioz waren. Die ganz überwiegende Masse ihrer Orchesterkomposition steht noch unter denselben Traditionen, denen die Balletts des älteren Muffat und die des Rameau entsprangen. Es sind Charakterstücke gemessenen Umfangs, idealisierte Tänze, Musikstücke einfacher Natur aber durch poetisierende Tendenz gehoben. Suite und Programm-Musik, letztere bis auf die Berliozsche Ausnahme fast immer nur mild und gesittet, — haben daher immer in Frankreich geblüht. Es ist wohl nur ein Zufall, daß das vergangene Jahr auch auf diesem Gebiete in Frankreich einen äußerst schwachen Ertrag geliefert hat. Das einzige, was wir, um unser statistisches Gewissen zu beruhigen, anführen, sind zwei Sätze für Orchester und Orgel von Guilmant. Das eine heißt: »Adoration«, das andere schlechthin »Allegro«.

Wir können von ihnen lernen, daß die Franzosen in der Verwendung der Instrumente weniger bedächtig und Neuerungen zugänglicher sind als wir. So gibt's aus neuerer Zeit bei ihnen sehr viele Orchesterwerke in denen ohne zu konzertieren, das Klavier mit eingestellt ist, z. B. von Cés. Franck. Im übrigen gehören diese Kompositionen Guilmants zu denjenigen, bei denen man mit dem Umschlagen nicht ängstlich zu sein braucht. Auf der nächsten Seite kommt Unvorhergesehenes und Neues in der Regel nicht.

Wenn in der Geschichte der neueren Instrumentalmusik etwas wunderbar erscheint, so ist es das Eintreten Rußlands. Daß gerade dieses Land, von dem wir auf diesem Gebiete nichts kannten, dem Orchester, Konzerte, alle Vorbedingungen zu fehlen schienen, mit einem Male für die Orchesterkomposition wichtig werden sollte, hatte niemand erwartet. Und doch, seit Glinkas »Kamarinskaja« war über den musikalischen Beruf des Zarenlandes kein Zweifel mehr möglich: es vergingen wenige Jahrzehnte, da hatte es in Symphonie und Suite die erste Nummer für Fruchtbarkeit. Im vergangenen Jahre hat die russische Schule geschwiegen. Das kann lediglich äußere Gründe haben; es kann aber auch eine Verlegenheitspause sein. Denn dem Bunde, den die jungrussische Schule mit der Symphonie geschlossen hat, darf man eine sehr lange Dauer nicht zutrauen. Es paßt bis zu einem gewissen Grade auf ihn das Bild vom Pegasus im Joch. Das Gedankenmaterial, das die russische Nationalmusik zur Verfügung stellt, ist durch Frische und Tem-

perament köstlich. Es erlaubt auch das Erhabene zu streifen. Aber im großen und ganzen gehört es einer Sphäre der Phantasie an, mit der allein die großen Formen der Symphonie nicht auskommen; kaum für die Suite genügt es. Der Einzige, der dem unzureichenden Material doch bedeutende symphonische Kunstwerke abgerungen hat, war Borodine. Wenn, wie seinerzeit Gade der skandinavischen, so Tschaikowsky der russischen Nationalmusik in seinen Symphonien nur sehr bescheidenen Zutritt gestattete, so war das einsichtig und klug. Die Bannerträger der jungrussischen Schule, — César Cui war der Wortführer — haben ihn dafür verfemt, das vergangene Jahr hat ihn gerächt. Denn von allen neuen Instrumentalwerken haben die zwei letzten Symphonien des inzwischen heimgegangenen Tschaikowsky in dieser Zeit wohl den größten Erfolg gehabt. Die Gedanken, die sie aussprechen, können es dem musikalischen Publikum kaum angetan haben; denn die sind nicht bedeutend, zum Teil gewöhnlich. Aber die Freiheit der Bewegung, die Tatsache, daß hier ein Künstler vortritt, der ohne künstlich und gewaltsam zu verfahren, selbständig zu gestalten, seine Ideen in eine eigne, passende Form zu fügen vermag — das war es, was die des ewigen Schemas unbewußt müde gewordene Musikwelt überrascht und erfreut hat.

Im Gegensatz zu diesem freien und unabhängigen Charakter der letzten Symphonien Tschaikowskys steht eine andere große Instrumentalkomposition des vergangenen Jahres, die ebenfalls der slawischen Seite angehört: das Cellokonzert von Anton Dvořák. Es hat einen langsamen Mittelsatz über den wohl Spieler und Hörer einer Meinung sein werden. Er bildet eine in der Art Haydns angelegte, mit schöner melodischer Erfindung dargestellte Szene der Andacht und Ruhe. Bewegte Intermezzi unterbrechen dramatisch. Mit Recht hat sich Dvořák auf drei Sätze beschränkt, denn die Erweiterung des Konzerts auf die viersätzige Form der Symphonie hat keine ausreichenden Gründe. Sein erster und dritter Satz finden, den bisherigen Beobachtungen nach, aber eine ganz verschiedene Aufnahme bei den Cellisten von Fach und bei den einfachen neutralen Musikern und Musikfreunden. Jene treten für die Arbeit Dvořáks mit Eifer ein, weil alles — diskretes Akkompagnement vorausgesetzt — was der Solostimme gegeben ist, auch wirklich herauskommt, weil sie dankbar ist. Die Musiker aber finden die Anlage veraltet. Sie nimmt zuviel Rücksicht auf den Figurenteil, gibt ihm einen Raum, der durch die Bedeutung und Neu-

heit der ornamentalen Erfindung nicht gerechtfertigt wird. In der Tat: die Herren müssen in einer merkwürdigen Welt leben, daß sie immer noch ihr Vertrauen auf diese einstimmigen und doppelstimmigen, gerade und im Zickzack, diatonisch oder chromatisch geführten Skalengänge und auf diese durch Wechselnoten und andere Dissonanzen gewürzten Arpeggien setzen! Schade ist es um dieses Konzert Dvořáks: denn es steckt wieder viel Schubertscher Geist in dieser Musik. Unsere ganze eigentliche Konzertmusik, d. h. die Solospiel mit Instrumentenchor verbindende Komposition, hat sich, schon seit Mozart, allzu fest in das virtuose Gleis verfahren. Das gilt aber von der Cellokomposition ganz besonders. Alle jungen Vertreter des Fachs kann man deshalb nicht entschieden genug auf die wenigen Werke aufmerksam machen, die einen Ausweg zum Vernünftigen zeigen: das A-Moll-Konzert von St. Saëns und die D-Moll-Serenade von R. Volkmann. Noch ernster muß man ihnen aber das Studium des alten Konzerts, des Konzerts bei Händel und Corelli, ans Herz legen. Denn nur durch Zurückgehen auf dessen Methode kann in das ganz unsinnig gewordene Verhältnis zwischen Orchester und Solo wieder Ordnung gebracht werden. Jeder musikalische Gymnasiast bemerkt wie sinnlos in unserem neuen Konzert das Tutti als Lückenbüßer verwendet wird; aber bis auf vereinzelte Anläufe, — bei Brahms z. B. — scheint bei den Komponisten jede Spur, die auf Erkenntnis und Reform deutet, zu fehlen. Gesundet sein Stil wieder, so wird das Konzert auch in der öffentlichen Gunst wieder die Stellung einnehmen, die ihm nach seiner Wichtigkeit und Bedeutung gebührt. Es stand ja, wie bekannt, im vorigen Jahrhundert, fast zwei Menschenalter hindurch, an der Spitze der ganzen Instrumentalmusik, an der Stelle die heute die Symphonie einnimmt. Es war die vornehmste und stärkste Familie unter den verschiedenen Gruppen damaliger Tonkunst.

Das Gebiet der symphonischen Neubildungen hat schon seit längerer Zeit keinen entschiedeneren und — wie zugefügt werden muß — begabteren Vertreter als Richard Strauß. Das vergangene Jahr hat von ihm zwei neue Werke gebracht für (sehr) großes Orchester, die beide sogenannte Programm-Musik entwickeln: Till Eulenspiegels lustige Streiche und Also sprach Zarathustra.

Insofern sie der von Liszt eingeführten Gattung der symphonischen Dichtungen angehören, veranlassen sie wohl zu einem schnellen Blick nach dem Standpunkt, den Strauß der Rich-

tung an sich gegenüber einnimmt. Da zeigt sich denn, daß die Schule inzwischen freier und selbständiger geworden ist, in der Wahl des Stoffs und in der Wahl der Mittel. Namentlich in letzterer Beziehung haben ja die Programm-Musiker ihren Liszt früher aufs unglücklichste und unpassendste kopiert; kaum eine Komposition aus ihrem Kreise in den fünziger Jahren die ohne Donnerwetter, ohne Sturm und Schrecken verlief und wenn sie das Bild des Friedens selbst geben wollte. Ein drastisches Beispiel für diese Manie bildet das ziemlich unbekannt gebliebene »Wallensteins Lager« von Fr. Smetana, in der über dem obligaten Lärm der talentvolle Melodiker ganz verschwindet. Darüber ist die symphonische Dichtung bei Strauß hinaus. Einige Gebrechen, die der Gattung angeboren sind, finden sich im »Zarathustra« reicher und empfindlicher als im »Eulenspiegel«. Es gibt da erstens mehrere Stellen, bei denen der Zuhörer aus eigner Macht nicht klar darüber wird, was sie »bedeuten« sollen. Das der Partitur vorgedruckte Programm »Zarathustras Vorrede« hilft ihm auch nichts dazu. Denn der Komponist hat in seiner Erfindung weit über sie hinaus und in Nietzsches Buch hineingegriffen. Zweitens gibt sich Strauß dem Vergnügen der Malerei von Naturvorgängen geringfügiger Art (Hahnenkrähen) etwas intensiver hin als es der Geschmack erlaubt. Man kann diese Erscheinungen auf organische Fehler der Programm-Musik zurückführen; zum Teil kommen sie aus einem gewissen übermütigen Kraftgefühl des Komponisten. Seine Sturm- und Drangzeit ist noch nicht vorüber; im Gegenteil die Gefühle der Kraftgenialität sind bei ihm augenscheinlich im Wachsen. Von »Tod und Verklärung« steigt die Linie zu »Till Eulenspiegel«, von da noch viel mehr zu »Zarathustra«. Strauß ist auf eine Revision der heutigen Musik und ihrer Technik und Grammatik aus und stellt da ganz interessante Versuche an, einen der raffiniertesten am Schluß des »Zarathustra«: Dieses Stück geht aus C-Dur, sein letzter Abschnitt lenkt plötzlich nach H-Dur. Wie ein weicher Schleier, sehr schön, fällt diese Tonart über das Vorausgegangene. Jedermann ist auf h, dis, fis als Schlußakkord gefaßt. Aber nein: Gegen das Ende bleibt das h weg, wir hören dis, fis mehrmals allein, immer leiser und als es schweigt, geben die Bässe im *ppp*: c, c, c. Hier ist fein auf eine Schwäche des menschlichen Ohres gerechnet.

Über solche Scherze wird Strauß hinauswachsen, er wird auch nicht immer Programm-Musik, klare oder unklare, schreiben. Wir dürfen sehr viel von ihm erwarten. Denn in seinen rein

musikalischen Fähigkeiten übertrifft er nicht bloß alle Altersgenossen. Auch »Zarathustra«, mehr noch aber »Eulenspiegel« beweisen eine eminente Gabe verhältnismäßig einfach und doch höchst anschaulich und eindringlich zu erfinden. Diese Themen und Motive in dem Schelmenstück sprechen alle. Sie haben uns darin etwas an eine verwandte und wenig bekannt gewordene Komposition Rubinsteins erinnert, an den »Don Quixote«. Die Form ist die des Rondos aber für den Zuhörer nicht gerade bequem geführt; denn Strauß überspringt den Hauptvers mehrmals. Zu der scharfen Charakteristik in der thematischen Erfindung tritt dann eine ebenso gewandte als kühne Kontrapunktik, die vom Wagnerschen Stil ausgegangen aber, man kann das wohl nicht verkennen, erfolgreich über ihn hinausgegangen ist. Dazu aber noch eine Virtuosität im Instrumentieren, die im modernen Orchester ihresgleichen nicht gehabt hat. Wie kennt Strauß die Instrumente! Er darf ihnen deshalb Dinge zumuten, die kein anderer gewagt hat. Am verblüffendsten und wirkungsvollsten ist seine Behandlung der Hörner und Messinginstrumente. Durchaus schön und dankbar. Und wie das alles klingt! Wahrhaftig: wir haben es hier mit einem Musiker aus dem ff zu tun. Einen Beethoven kann unsere Tonkunst nicht hervorbringen, ebensowenig wie unsere Malerei einen Cornelius. Wir sind in einer Übergangszeit. Aber wenn sich noch solche Kräfte rühren, wie Strauß eine darstellt, so dürfen wir hoffen, daß der musikalische Fonds Deutschlands auch noch der Zukunft und einer ganz neuen Kultur gewachsen sein wird. Aber laßt uns fleißig sein, aufmerksam und nachdenklich! Laßt uns tapfer resignieren und das Talent zusammenhalten!

Das deutsche Lied seit dem Tode Richard Wagners

Ed. Schuré hat seine Geschichte des deutschen Lieds bekanntlich histoire du lied betitelt und uns damit ein sehr großes Kompliment gemacht. Andere Ausländer — man erzählt bestimmte Aussprüche Ant. Dvořáks — beginnen die deutsche Überlegenheit auch auf diesem Gebiete zu bestreiten. Noch sind sie im Unrecht; aber wir tun gut, uns durch sie warnen zu lassen und mit der Sorgfalt über unserem Lied zu wachen, auf die es durch seine Vergangenheit Anspruch hat.

Keineswegs ist den anderen Völkern Lied und Liedgesang fremd: Der Italiener hat seine Liebeslieder und Kanzonen, der Franzose Trinklieder und Couplets, der Engländer seine Balladen, Skandinavier und Slawen sind reich an Tanzliedern von mannigfaltiger und eigentümlicher Schönheit. Aber eine gleiche Bedeutung wie in Deutschland hat das Lied in keinem zweiten Lande gehabt, nirgends hat es so vollständig die Herzensgeschichte des Volks erzählt. Das Höchste und Teuerste, was der Deutsche seit Jahrhunderten gefühlt und gedacht hat: Religion, Vaterland, Heimat, Elternhaus, Freundschaft — das lebt in seinem Liede so gut wie die kleinen Sorgen und Freuden des Tagewerks, wie die Heimlichkeiten des Familienlebens, wie die Träume und Gestalten seiner Phantasie. Sage und Wirklichkeit, Himmel, Erde und Hölle — alles zieht der Deutsche in den Bereich seines Lieds; es ist erhaben, ernst, aber ebensogut auch lustig und ausgelassen, frei von jeder Einseitigkeit, wenn auch die Gemütssaite besonders vorklingt. Das Lied ist jahrhundertelang eine starke Stütze unserer politischen und unserer geistigen Einheit gewesen. Es fesselt die höhere, aber lockt und hebt auch zugleich die bescheidenere Bildung; es ist als Bildungsmittel und Kulturband kaum zu ersetzen.

In dieser Bedeutung hat namentlich das 18. Jahrhundert das deutsche Lied aufgefaßt. Alle Richtungen in Dichtung und

Komposition gingen damals immer wieder darauf hinaus, das Lied so volkstümlich als möglich zu gestalten und die sogenannte Berliner Schule hat, durch J. A. Hillers Eingreifen auf festen Boden gestellt, dieses Ziel in glänzender Weise, mit einer Nachhaltigkeit erreicht, die bis nahe an die Gegenwart heran zu spüren war. Die Lust am Lied wuchs fast bis zur Ausartung: es war die Zeit, wo schließlich jeder Stand für sich seine eigenen Lieder haben wollte. Längst ist diese Hochflut wieder in die natürlichen Dämme zurückgekehrt; schon hat eine Periode der Trockenheit eingesetzt. Das Lied nimmt heute in dem geistigen Haushalt des Volks nicht die gebührende Stellung ein: es wird von oben und von unten vernachlässigt.

Unser deutsches Lied ist eigentlich ein Studentenkind! Heinrich Albert, mit dem die Geschichte des neueren deutschen Lieds beginnt, hatte die Leipziger Pandektensäle noch nicht so lange hinter sich, als er in Königsberg unter die Komponisten ging; von den weiteren Liedersammlungen des 17. Jahrhunderts kamen nicht die schlechtesten von deutschen Universitäten her. Von des Sperontes »Singender Muse« ab über Görner und Gräfe hin lag jahrzehntelang das Geschick des deutschen Lieds in den Händen Leipziger und Hallescher Studenten und unter den Männern, die dann Berlin zum Sitz der Gattung machten, waren gebildete Dilettanten zunächst entscheidender als die Berufsmusiker. Jedermann weiß wie sehr sich diese Verhältnisse bis heute geändert haben, wie sehr das Verständnis und das Interesse für Musik in unseren studierten Kreisen zurückgegangen ist. Wir haben eine »Kunstgeschichte« aber die Musik kommt für sie nicht in Betracht. Den stärksten Beweis für jenen Rückgang bieten unsere Literaturgeschichten. In ihnen ist gar nicht oder nur ganz verschämt von der Musik die Rede. Davon, daß in der Zeit vom Dreißigjährigen Kriege bis zum Siebenjährigen nur die Musiker die deutsche Lyrik am Leben erhalten haben, scheinen die Verfasser nichts zu ahnen.

Der rechte Musiker wird zu stolz sein, um diese Tatsachen zu beklagen, aber er wird sich die Frage vorzulegen haben, wieweit denn die Musik selbst daran Schuld trägt, daß sie wichtige Freunde verloren, daß insbesondere das Lied nicht unbeträchtlich an Macht und Kulturbedeutung eingebüßt hat. Diese Frage läßt sich ohne weiteren historischen Aufwand durch eine einfache Prüfung der heutigen Leistungen im Lied beantworten. Es kann sich bei dieser Prüfung nicht darum handeln, alle die Dutzende von gelehrten und ungelehrten, drapierten

und nackten Mittelmäßigkeiten in der neuesten Liederernte kritisch durchzusieben und mit Etiketten zu versehen. Die Grundsätze und Einflüsse unter denen unsere Komponisten arbeiten, sollen beleuchtet und das Gesamtergebnis, das Liedertalent der Gegenwart soll bestimmt werden. Auf einzelne Namen kann nur eingegangen werden, sofern sie eine Richtung bedeuten oder eine neue Entwickelung der Gattung erschließen.

Der Tod Wagners dient uns hierbei als geeignete Zeitgrenze. Wohl haben seine Musikdramen die jüngste Liedkomposition beeinflußt, aber bisher nicht beherrscht. In einer ganz anderen Weise steht da die vorausgehende Generation unter dem Zeichen Schumanns. Ihm ist die große Mehrzahl aller deutschen Lieder, die in den fünfundzwanzig Jahren vor 1880 ans Tageslicht traten, tief verpflichtet. Er machte den gemütlichen, rührseligen und äußerlichen Schubertnachzüglern ein Ende und hob die Ansprüche an den geistigen Gehalt des Lieds auf eine Stufe, die der Durchschnitt der Komponisten so gut als es ging erklimmen mußte. Zu diesem allgemeinen Aufschwung der Gattung bescherte das Glück jener Zeit eine Reihe Spezialisten von ausgeprägter Individualität. Der Liederertrag der vorhergehenden Periode bildet demnach für die Gegenwart eine bedeutende, schwer zu überbietende Vorlage. Er gleicht einem Berge, der ihr die Sonne nimmt, sie zwingt, im Schatten zu wachsen. Die Meister, die aus der vergangenen Periode am entschiedensten in die gegenwärtige Liedkomposition hineinragen, sind Adolf Jensen und Johannes Brahms. Jensen, der 1879 starb, hat schon die Mitlebenden stärker beeinflußt, als es dem Umfang und der Ausbildung seines Talents entsprach. Wir werden aber seinen weichen Melodien und seinen pikant formelhaften Harmonien noch lange begegnen. Denn es ruht Schönheit und Anmut darin; damit und mit seiner halb unterdrückten Traurigkeit wirkt er auf die Jugend ähnlich unwiderstehlich wie Mendelssohn und Chopin gewirkt haben. Das Herz und das Mitleid, das Geheimnis einer rätselhaften, nicht zu ihrem Recht gekommenen Individualität, zieht immer wieder zu ihm hin, fast wie zu Goethes »Mignon«. Auf ganz anderen Ursachen ruht der Einfluß, den Brahms auf die Liedkomposition unserer Tage übt. Hat er ja auch bis vor kurzem noch zu uns gehört und gerade der Abend seines Lebens galt ganz vorwiegend dem Lied! Jensen wird schwinden, Brahms aber wird, wenn mit irgendeinem Teil seiner Werke, so mit seinen Liedern bleiben. Denn sie gehören zur guten Hälfte mit zum besten Ertrage, den

deutsche Musik, deutsche Kunst überhaupt im 19. Jahrhundert geboten hat. Gesänge wie die »Mageloneromanzen« hat diese vorher nicht gehabt und wird sie nicht wieder bekommen. Denn Brahms, so viele es jetzt auch auf allen Gebieten versuchen, ist schwer nachzumachen, und es ist kein Glück und kein Vorteil, wenn seinesgleichen zur Regel wird. Im Lied ganz besonders ist der weitere Einfluß von Brahms viel eher zu fürchten, als zu wünschen. Denn Brahms war wie alle die großen Individualitäten unter den Liederkomponisten der letzten Generation Romantiker, war ausgesprochen subjektiv. Wie bei Jensen die Empfindsamkeit, bei Robert Franz der wuchtige Ernst allen Kompositionen den individuellen Stempel aufdrückt, so kehrt Brahms in den meisten Liedern und Gesängen den Tiefsinn hervor. Deshalb sind diese Männer, unbeschadet des Werts ihrer Gesangskompositionen, zu Mustern nicht geeignet. Am ehesten noch Robert Franz, der aber die geringste Nachfolge gefunden hat; am wenigsten Johannes Brahms. Der subjektive Zug, die Neigung zum Pathos und zum Erhabenen macht auch Richard Wagner zu einer Gefahr für die Liedkomposition. Außer einigen Walkyrenbässen, die bei Philipp Graf zu Eulenburg begegnen, beschränken sich die direkten Spuren Wagners im neuesten Lied auf Anklänge aus den »Meistersingern« und aus »Tristan«, denjenigen beiden Werken, die schon in der vorhergehenden Periode am meisten oder ausschließlich sich bemerklich machen. Bleibt es beim Anlehnen an die »Meistersinger«, so gibt das in den Liedern häufig eine übertrieben geschäftige Begleitung, aber ebensooft einen wohltuend munteren oder kräftigen Ton. Die Tristanmotive hingegen richten im Liede bedenklicheres Unheil an. Sie und die breiten Brahmsschritte immer wieder von Unbefugten nachgeahmt zu finden, wirkt beim Studium des neuen Lieds unangenehmer als sonst etwas. Unter allen Bildungen künstlerischer Unechtheit und Pose schädigen sie den Charakter und die Physiognomie des deutschen Lieds am meisten, machen es grau und schwerfällig, verklagen unsere Zeit bei der Nachwelt als müde, tödlich erschöpft, unfruchtbar und lügnerisch. Das deutsche Lied hat schon manchen argen Exzeß heil überstanden, hat Perioden grenzenloser Tugend und Zufriedenheit vertragen, Ströme falscher Tränen sich wieder verlaufen gesehen, — aber von diesen gespenstischen Philosophenlarven kann es nicht schnell genug wieder befreit werden! Gewiß, sie rühren nicht bloß von Brahms und von Wagner her, sondern allgemein geistige Krankheitselemente, die

kurz in die Namen Schopenhauer und Nietzsche zusammengefaßt werden können, sind ihnen beigemischt. Den Pessimismus in allen Ehren! Aber zum Kokettieren ist er nicht da und am wenigsten im Lied, das für Lügen aller Art zu wenig Raum hat. Daß man's aber fortdauernd damit versucht, ist eine der Ursachen, die dem Lied in unserer Zeit die Besten entfremden und seiner natürlichen Stellung empfindlichen Abbruch tun muß.

Wagners Einfluß beschränkt sich aber keineswegs auf das Eindringen pathetischer Töne in das neue Lied. Er hat die Fähigkeit dramatischer Anschauung und Empfindung in unserer Zeit überhaupt mächtig gesteigert und das macht sich in der jüngsten Liedkomposition immer breiter fühlbar. Es ist seit lange schon von einer förmlichen dramatischen Bewegung ergriffen. Ihr Hauptträger in der vorhergehenden Periode war Franz Liszt, ihm folgten Peter Cornelius und mit gewissen abschwächenden Eigenheiten Hans Sommer. Liszt namentlich hat es trefflich verstanden die dramatische Glut seiner Gesänge in die knappen Formen des Lieds zu dämmen und auch Texte, die Szenen gleichen, zu wunderbar belebten Liedern zu gestalten. In unserer jüngsten Liederperiode droht dieser an Anhang ungemein gewachsene, dramatische Geist das Haus, in das er eingezogen, zu zerstören. Die Liedformen sind ihm zu eng oder zu unbedeutend, er will sie durch die Kantate ersetzen. Der Prozeß ist an und für sich nichts Neues, die ganze Geschichte des Lieds bewegt sich um den Gegensatz zwischen Volkslied und Kunstlied, um Verlassen und Wiederaufsuchen der einfachen Formen auf höherer Stufe. Der dramatischen Kantatenzeit, der Zeit der ungeheuren Quodlibets am Anfang des 18. Jahrhunderts folgte das Tanzlied des Sperontes, den Odenkompositionen der Neefe, Sack und Rust an seinem Ausgang die Berliner Schule mit der Devise: Volksweisen, nur Volksweisen. An und für sich ist die eine Gattung so berechtigt wie die andere, beide können nebeneinander so gut bestehen wie Dorf und Stadt, beide ergänzen sich und beiden ist durch die Dichtungen Gebiet und Wirkungskreis bestimmt. Kommt es, wie jetzt wieder, zu Grenzverwischungen, strebt das Lied den gemischten Formen zu, so ist das immer das Zeichen von Krankheit, von Überdruß, vom Sinken des Liedgeistes. Die Torheit, daß man das für die Familie, für die Arbeit, die Geselligkeit bestimmte Lied ins große Konzert eingeführt hat, beginnt sich zu rächen. Es gibt noch Institute, die es für stillos halten, wenn nach einer Beethovenschen Symphonie die erregte,

erweiterte Seele des fähigen Hörers in die idyllische Nußschale eines Liedchens eingezwängt werden soll, aber sie kommen immer mehr in die Minorität. Zweitens aber steht dieses Abdrängen vom Lied in unverkennbarem Zusammenhang mit der dämonischen Bewegung nach oben, die den größeren Teil der heutigen Menschheit erfaßt hat. Diejenigen, die nach alter Art sagen dürfen: »Ich genüge mir in meinem Stande« geraten allmählich in die Rolle des Sonderlings. Von allen Enden ruft's nach Verbesserung oder Umsturz. Hier Erhöhung von Lohn, wirtschaftlicher Lage, gesellschaftlicher Stellung, dort das Ringen um höhere Kulturwertung der geistigen und künstlerischen Arbeit. Wem Verse gelingen der will nicht Dichter bleiben, sondern Religionsstifter sein, den ausgezeichneten Radierer gelüstet's nach dem Ruhm eines neuen Michelangelo, der Gänsemaler hält seine Bilder in Wand- und Mauerformat — auch der Liederkomponist läßt merken, daß er zu Höherem geboren ist. Ja nicht bloß die Komponisten fühlen sich zum Teil über das Lied erhaben, auch das Publikum gefällt sich in einer Geringschätzung wenigstens seiner einfacheren und einfachsten Spielarten. Als vor kurzer Zeit der Schwede Scholander mit seiner Laute durch Deutschland zog, alte naive aber volle Kunst wieder belebend, da hat ihn die Aristokratie der Abonnementskonzerte ignoriert und die hohe Kritik meistens unglimpflich behandelt. Man schwärmt wohl von Rhapsoden, aber wenn sie leibhaftig wieder in die Gegenwart hereintreten, erkennt sie niemand. Diese Vornehmtuerei, dieser musikalische Cant verschuldet es, daß die Musik des Volks, sich selbst überlassen, tief auf Abwege gerät, und daß die gesunden Keime, die in der Kunst unserer Coupletsänger und »Cafés chantants« zahlreich vorhanden sind, verderben. Die Wässer werden sich wieder verlaufen; nach dieser Übergangsperiode werden sich unsere Musiker wieder wohl fühlen im Liede. Es ist für sie eine unvergleichlich gute Schule der Erfindung. Es zwingt sie zusammenzudrängen, zu dichten, originell zu werden. Niemand hat diesen erzieherischen Segen der Liedkomposition besser erkannt als Beethoven, und gerade die knappste und einfachste Art des Lieds, das Lied der Berliner Schule, war es, dem er sich ganz vorwiegend zuwendete. Solange aber die Liederflucht in den Kreisen der Komponisten noch anhält, solange durchkomponiert, mit Rezitativ und Kantatenmaterial bei Gedichten gearbeitet wird, die das nach Bau und Inhalt nicht erlauben, so lange wird auch der Abfall von Lied und Musik in den Kreisen der hohen

Bildung und in den Schichten des einfachen Volks weitergehen.

Noch in einem dritten Punkte zeigt sich das neueste Lied von Wagner wesentlich beeinflußt. Das ist der innere Stil, insbesondere das Verhältnis zwischen Gesang und Begleitung. Schon Franz Schubert hat ausnahmsweise dem Klavier in seinen Liedern eine wichtige Rolle zugewiesen. Es verkörpert bei ihm das Rauschen des Baches, das Schnurren des Spinnrads, meist die äußere Situation, auf der die menschlichen Gestalten, die Herz und Seele im Gesange öffnen, sich bewegen. Schumann geht schon weiter und gibt dem Klavier, in seiner Dichterliebe z. B., zuweilen die Hauptpartie. Seit nun aber das Wagnersche Opernorchester in die Musikermassen eingedrungen ist, droht im Lied das vernünftige Verhältnis sich umzukehren. Das Instrument wird zur Hauptsache, die Singstimme übernimmt die Begleitung, gibt die erklärenden Worte zu dem Treiben des Klaviers. In äußerster Verfolgung dieses Prinzips haben wir es glücklich bis zur Gattung »Gesprochene Lieder« gebracht. Th. Gerlach ist jüngst damit hervorgetreten. Sie sind dem Begriff des Lieds gegenüber noch viel absurder, als die jetzt gleichfalls häufiger erscheinenden »Lieder mit Orchester«! Der Verteilung der Rollen im Lied kann das Musikdrama nicht zum Muster dienen. Ganz abgesehen davon, daß auch dort diese Rollen nicht selten unnatürlich verteilt sind, gestatten die großen Formen und die außermusikalischen Hilfsmittel der Bühnenkunst das Zurücktreten des Sängers in einem Maße, das durch den knappen Umfang des Lieds vollständig ausgeschlossen ist. Beharren unsere Komponisten bei dieser Methode, so ist der Gesang in Deutschland nicht bloß auf die niedrige Stufe verwiesen, auf der er in Frankreich von je gestanden hat, sondern geradezu zum Tode verurteilt. Schon jetzt sind zusammenhanglose, stümperhafte Melodien, nichtssagende Motive in der Singstimme sehr häufig, an Stelle belebten, ausgreifenden, auch durch Figuren sprechenden Gesangs und Ausnützung seiner reichen Ausdrucksmittel herrscht trockene Deklamation. Ist ja törichterweise von Schülern Wagners die Koloratur theoretisch zu Grabe getragen worden!

Wenn das Vorbild Wagners durch Mißbrauch auf das neueste Lied vielfach ungünstig gewirkt hat, so ist nach anderen Seiten sein Einfluß segensreich gewesen. Ihm ist es zu danken, daß die weichliche Romantik, die von der Schumannschen Schule aus das deutsche Lied zu beherrschen anfing, bis auf die Spuren,

die der interessante Jensen gelassen hat, zurückgedrängt und durch einen männlicheren und kräftigeren Normalton ersetzt worden ist, auf den wir für die Zukunft noch große Hoffnungen gründen dürfen. Wie seit 1870 unsere poetischen Ansprüche im allgemeinen realer und gesunder geworden sind, so, und nicht zum wenigsten durch Wagners Verdienst, auch die musikalischen. Das zeigt sich am deutlichsten, wenn man einmal von der Erinnerung getrieben zu den Liedeslieblingen der vorhergehenden Periode zurückkehrt, wozu z. B. unlängst »Nachgelassene Gesänge« von Hugo Brückler Anlaß gaben. Wie vergilbt die meisten dieser Blätter, wie weit liegt diese Musik der verminderten Septimenakkorde hinter uns! Genau so weit wie Spielhagen, Gutzkow und ein großer Teil Moritz v. Schwinds. Auch auf die ernste Hingabe an die Einzelheiten der Dichtung hat Wagner in der jüngsten Periode weiter fördernd eingewirkt. Sein Hauptschüler ist hierin Alexander Ritter, ein großes, echtes, aber von den Zeitgenossen nicht erkanntes Talent. Diese Ritterschen Gesänge sind Bausteine zu einer nuove musiche, zu einer zukünftigen Gesangsmusik, wie sie auf dem Gebiete des neuesten Lieds gleich wertvoll und bedeutend nur noch Franz Liszt vorgelegt hat. Es ist angreifende, zehrende, oft nervöse und im Ringen nach Unmittelbarkeit des Ausdrucks überheizte, in der Gesamtwirkung der einzelnen Nummern oft unbefriedigende Musik. Aber ebensooft ist sie der edelsten und schönsten Eingebungen voll; nie läßt sie leer, besteht fast aus lauter Herzenstönen. Im ganzen: eine Kunst für den täglichen Gebrauch ungeeignet, in manchen Stücken verfehlt und nicht nach jedermanns Geschmack — aber für alle, die wahre, ursprüngliche musikalische Empfindung zu schätzen wissen, ein Hochgenuß!

In Albert Fuchs kann man einen Schüler Ritters erblicken. Ein anderer sehr wichtiger und verheißungsvoller Fortschritt in der neuesten Entwickelung des deutschen Lieds liegt darin, daß es zu dem Volkslied in innigere Beziehungen getreten ist. Das ist zunächst die Wirkung von Robert Franz, Karl Löwe und anderen Liedermeistern, die als die letzten Apostel der Berliner Schule angesehen werden können. Es ist die Fernwirkung der Herder, Grimm, Hoffmann von Fallersleben, Hildebrandt, denen wir im letzten Grunde ja auch die Ausgaben alter Volksmelodien von Kretzschmer bis auf F. M. Böhme, der die Aufgabe im großen ergriff, zu danken haben. Außerordentlich befruchtend wird auf diese Bestrebungen von

jetzt ab die von Brahms in seinen letzten Jahren besorgte Ausgabe von 49 Volksliedern wirken. Sie war als eine Kritik gemeint, wie Volkslieder aus den Quellen ausgewählt werden sollten; sie ist aber mehr geworden: ein Muster, wie sie der moderne Musiker lesen und behandeln soll. Da ist bei aller Freiheit in Harmonien und Rhythmen der zugefügten Begleitung nichts was dem Wesen dieser Lieder widerspricht, aber Brahms hat eine große Kunst entfaltet, mit kleinsten und einfachsten Mitteln die Wirkung des Gesangs zu heben. Die vorige Periode ist nicht arm an »Liedern im Volkston«, die alte Muster frei nachbilden. Manche tun da etwas Parfüm dazu (H. Hofmann, Moszkowski). Größer wird der Nutzen sein, wenn der Geist des alten Volkslieds die Komponisten überall begleitet und leitet. Ihm verdanken viele der schönsten Lieder von Brahms ihre Einfachheit. In diesem Sinne erstreckt heute das alte Volkslied seine Macht über einen immer größeren Kreis. Aus ihm nennen wir als ein außerordentlich beachtenswertes neues Liedertalent Johannes Techritz, nach ihm Müller-Reuter, Fr. Mayerhoff.

Ob die Einflüsse, denen die Entwickelung eines Kunstzweigs ausgesetzt ist, ihm zum Segen oder zum Schaden gereichen, hängt von den Grundsätzen ab, die im Betrieb gelten. Unter den Grundsätzen aber, die für die Liedkomposition in Frage kommen, sind diejenigen die wichtigsten, die die Stellung der Musik zur Dichtung regeln.

Zwei Jahrhunderte lang haben sich die deutschen Liederkomponisten vollständig als die Diener der Dichter betrachtet. Das Lied war von den Texten in dem Grad abhängig, daß es während der siebzig Jahre, in denen der deutsche Dichterwald entvölkert war, vollständig verstummte. Die früheren Lieder wollten nichts anderes, als guten Gedichten durch Melodien eine Form geben, in der sie sich leichter merkten und verbreiteten. Erst seit Schuberts Zeiten ist die Musik im deutschen Lied selbstherrlicher geworden und hat damit einer Reihe von Verirrungen Tür und Tor geöffnet, die der Gegenwart zu immer zahlreicher und bedrohlicher werden. Nach dem Naturgesetz ist bei jeder Art von Vokalkomposition die Dichtung die Hauptsache; daraus erklärt es sich zu allererst, daß so viele ganz unmusikalische Menschen sich an Wagners Musikdramen doch ehrlich erbauen können. Im neuen Lied hat uns die Romantik das Gewicht dieses Fundamentalsatzes stark verschoben. Wir werden aber doch im Interesse der ferneren Entwickelung des

Lieds zu ihm zurückkehren müssen. Eine gewaltige Dichterzeit würde unsere Musiker von allein auf den richtigen Standpunkt bringen. Das ist aber die Gegenwart trotz der allerneuesten Anläufe immer noch nicht. Ihre lyrische Poesie bringt die Stimme der Zeit nicht zu Gehör und wo sie es versucht, klingt diese Stimme noch roh und ungebildet. Weder die Scheffel, Wolff oder Baumbach, noch die Liliencron und Dehmel sind die Dichter, die die Musik zur Ordnung zu rufen, ihre Kräfte zur vollen Entfaltung zu bringen vermögen. Aber Männer wie Karl Busse zeigen doch, daß noch ein höherer Genius lebt und warten wir ab — vielleicht kommt ein neuer Klopstock schneller als wir es ahnen. Jedenfalls aber sind unsere Komponisten ihren Vorfahren vor hundertfünfzig und zweihundert Jahren gegenüber in der viel glücklicheren Lage, daß sie nicht auf die mitlebenden Dichter angewiesen sind. Gerade aber darin, wie sie von dem ungeheuren poetischen Vorrat aller Zeiten und aller Länder, der um sie herumgebreitet ist, Gebrauch machen, verraten sie eine große Schwäche. Zwei Vorwürfe sind es, die gegen die neuen Komponisten erhoben werden müssen: sie setzen eine große Anzahl von Texten in Musik, die sich dazu überhaupt nicht eignen und bekunden dadurch eine handwerksmäßige Gleichgültigkeit gegen Poesie und Vernunft. Zweitens aber überwiegt in der Wahl brauchbarer Texte das Liebeslied heute in einem geradezu unglaublichen Grade! Von der Vielseitigkeit, die früher ein Ruhm des deutschen Lieds mit war — keine Spur mehr. Kann man in dieser durch und durch femininen Gesellschaft wirklich die Nachkommen jener Geschlechter, die im Mittelalter, die zur Reformationszeit gesungen haben erblicken? Wenn der studierte Mann vor diesem Liedergarten, in dem nur Armide waltet, flieht und sich in sein Kommersbuch zurückzieht, hat er recht. Wir erwähnen hier das deutsche Kommersbuch allen Ernstes. Kein anderes Volk hat es uns bis jetzt nachmachen können, noch weniger als unsere Universitäten. Den jungen Komponisten kann man nur zurufen: Geht hin und trinkt aus dieser poetischen Quelle und lernt an ihr, was deutsches Leben außer verwegner oder zimperlicher Erotik noch zu bieten hat. Das wird ein Schritt zur Besserung sein, aber nur einer. Des Übels Wurzel liegt doch wohl darin, daß das neue Lied mit dieser Einseitigkeit einer Neigung des heutigen Geschlechts entspricht. Künstler und Kunstfreunde müssen sich jedoch gegenseitig erziehen. Ein Teil der Schuld fällt auch auf die Tatsache, daß

die Mehrzahl der Liederkomponisten und Musiker mit Dichtung und Literaturgeschichte nur wenig vertraut ist. Ein Rezensent der bekannten »Signale« frug neulich ziemlich von oben herab, wer denn eigentlich »dieser Prinz Rosa Stramin« wäre. Er hielt ihn offenbar für einen obskuren Liederdichter. Tragikomisch st es, daß bisher unsere deutschen Männerchöre die einstimmigen Sänger im Girren und Balzen tapfer unterstützt haben. Vielleicht werden sie durch die Richtung, die mit den Hegarschen Balladen im Männergesang eingeschlagen worden ist, auf einen besseren Weg gedrängt, auf den dann möglicherweise das Sololied nachfolgt.

Gegen schädliche Einflüsse, gegen Unklarheit in den Grundsätzen gibt es nur ein Mittel: hohe allgemeine Bildung. Wenn diese wie im Musikerstande überhaupt, so unter den Liederkomponisten unleugbar einen Rückgang bemerken läßt, so kommt das von den Mängeln des Konservatoriensystems. An spezifisch musikalischer Begabung fürs Lied kann sich unsere Zeit mit den vorausgegangenen Perioden wohl messen; sie übertrifft sie sogar in Gediegenheit und Vornehmheit. Es könnte sogar nichts schaden, wenn sich das Zwitschern leichterer Vögel wie Erik Meyer-Helmund etwas häufiger vernehmen ließe. Die Richtung entscheidet heute über das Geschick eines Liederkomponisten viel bestimmter als vor drei Jahrzehnten. Ein Paul Frommer bleibt heute trotz allen Fleißes und allen Bemühungen des Verlegers unten. Ebenso sind die Ansprüche an Individualität gewachsen. Das ist zum Teil ein Übelstand, der sich aus der Verwöhnung der vorhergehenden Periode ergibt. Aber er ist eine Tatsache und darunter haben Liederkomponisten wie Al. v. Fielitz, wie Robert Kahn zu leiden. Das sind Künstler, die ein Menschenalter früher eine viel höhere Stellung eingenommen hätten.

Eine bemerkenswerte Erscheinung in der neuesten Liederproduktion ist die Beteiligung hervorragend begabter Damen. In der Tat besitzt die Frau die wichtigsten Talente, die die Gattung verlangt, lebhaftes und richtiges Gefühl, Formensinn und Takt, von Natur aus.

Ganz natürlich erregen diejenigen Liederkomponisten die meiste Aufmerksamkeit, die auf anderen musikalischen Gebieten bereits einen Namen besitzen. Diesem Umstande hat es Eugen d'Albert zu danken, daß gleich von seinem ersten Liederhefte ab die Sänger sich seiner angenommen haben. Der Griff, den sie da nach der Nummer »Das Mädchen und der Schmetter-

ling« taten, war nicht sehr glücklich. Es gehört ebensowenig wie »Zur Drossel sprach der Fink« zu den bedeutenderen Gesangskompositionen und verdankt seine Wirkung in erster Linie dem Texte, den aber Hans Hermann viel munterer und origineller komponiert hat. d'Alberts Talent verlangt breite Formen und dramatische Situationen. Wo diese fehlen, gerät er auch leicht in Abhängigkeit von Brahms.

Eine andere Größe aus der Virtuosenklasse: Felix Weingartner muß man unter die bedeutendsten Liedertalente der Gegenwart rechnen, jedenfalls liegt die stärkste und echteste Seite seiner musikalischen Begabung auf diesem Gebiete. Insbesondere ist er für die Ballade begabt; wie Wenige versteht er kühn und doch natürlich instrumentale Situationsmotive zu erfinden. »Die Post im Walde«, die »Frühlingsgespenster« und noch andere Stücke seines op. 19 belegen das ebenso überzeugend wie die bereits weiter bekannte »Wallfahrt nach Kevlaar«. Als Komponisten eigentlicher Lieder zeichnet ihn seine bedeutende Fertigkeit in der Durchführung schwieriger musikalischer Motive und in Zyklen wie »Harold« die geistvolle poetische Belebung und Verknüpfung der Formen aus. Bedenken erweckt er durch das Vorkehren von Tristanstimmungen, infolgedessen einzelne Hefte wie op. 16, auch op. 15 ungebührlich mit Herzeleid und Monotonie beschwert werden. Felix Weingartner gehört zu den Komponisten, die vor keinem Text zurückschrecken. Ein solcher ist z. B. das »Verspätete Hochzeitslied« Uhlands, dessen Ton außerdem durch die von Weingartner gewählte Bolero-Musik sehr herabgezogen wird. Sehr hoch wird man ihm die Komposition von ebendesselben Uhlands Lied »Das ist der Tag des Herrn« anrechnen müssen. Die Schönheit dieses Stücks verbindet sich mit größter Einfachheit und gibt ein Muster für die Behandlung religiöser Texte, die leider zum Schaden unserer Hausmusik — der Grundlage für das Gedeihen deutscher Tonkunst — von den neueren Musikern ungebührlich vernachlässigt werden.

Auch Richard Strauß scheut nicht vor unmusikalischen Gedichten und wird durch sie wie in »Die Zeitlose« (H. v. Gilm) zu Künstelei verleitet. Im allgemeinen verdient er die Bevorzugung, die er von den Sängern erfährt, durch die Lebendigkeit und Wärme seiner Natur, durch die Fülle und Natürlichkeit seiner musikalischen Erfindung. Sie verfügt für neue Situationen nicht selten über ganz eigentümliche, neue Töne, z. B. in von Liliencrons: »Ich ging den Weg« (in op. 32), sucht aber zuweilen

zu verstandsmäßig nach besonderen Wendungen. So läßt er in dem (zur Komposition ungeeigneten) Schlußstück seines op. 21 »Die Frauen sind oft fromm und still« die Harmonie auf dem Sextakkord des F-Dur-Dreiklangs enden, während die Haupttonart Es-Dur ist. Also ein ähnlich befremdender Ausgang wie in seiner symphonischen Dichtung: »Also sprach Zarathustra«. Warum? Weil die letzten Worte heißen: sie sehen den Himmel offen. Im übrigen ist dieses Heft, das den Titel »Schlichte Weisen« führt, das beste, das Strauß bis jetzt vorgelegt hat. Hervorzuheben ist namentlich die Nummer »Ach, weh mir unglückhaftem Mann«, in der er einen Fuhrmann mit Peitschenknallen und den anderen Alluren des Gewerbes sehr hübsch zur Belebung des Ganzen einführt. Äußerlich zeichnet die Melodik von Strauß der Gebrauch von Figuren aus.

Noch verdient unter den allgemeiner bekannteren Musikern Felix Mottl an dieser Stelle wegen drei (ohne Opuszahl veröffentlichten) Heften erwähnt zu werden, die 19 deutsche Gedichte in Musik bringen. Sie sind in den ernsten und schwermütigen Stücken zum Teil bedeutend, wenn auch nicht gleichmäßig und nicht frei von barocken Elementen und von Anklängen an Brahms und an »Tristan«. Die freundlichen Nummern stehen im Durchschnitt eine Stufe tiefer, wenn sie auch manchen hübschen Schubertschen Zug bringen. In der Mehrzahl sind sie in erster Linie Klavierstücke. Eins von ihnen, »Don Fadrique« erregt besondere Aufmerksamkeit, weil es außerhalb der Oper zum erstenmal Beckmessermusik bietet.

Das Spezialistentum im Lied ist der Gefahr, in Manier zu verfallen, leicht ausgesetzt. Aber im allgemeinen hat es in allen Perioden die Entwickelung der Gattung bedeutend gefördert. Wir haben es daher zu begrüßen, daß auch in der Gegenwart eine Reihe von Musikern sich ausschließlich der Liedkomposition gewidmet haben. Ein Teil von ihnen kommt hier nicht in Frage, weil er für den gröbsten Bedarf, für den Liederpöbel, fabriziert. Andere haben sich in ihrer Entwickelung noch nicht geklärt. Das ist z. B. mit Hermann Behn der Fall, der in seinem op. 1 mit unzulänglichen Kräften ein richtiges Ziel, eine gehaltvolle Liedmusik in einfachster Form verfolgte, später aber einen vollständigen Konfessionswechsel vollzogen hat und jetzt fleißig Klavierlieder schreibt. Kräftige Männlichkeit und ein bedeutender Kunstverstand zeichnen seine besseren und selbständigeren Kompositionen aus. Genannt seien: »Der Ritt in den Tod«, »Das Gebet«, »Am Rhein, dem heiligen Strom« —

alle in op. 2, und die vier Gesänge seines op. 5, ganz besonders daraus »Eingelegte Ruder«. Das Talent des Komponisten neigt einem Zug, der durch alle Kunst unserer Zeit geht, entsprechend zum Ernsten. Viele Hoffnungen erweckt mit seinen noch nicht zahlreichen Liedern E. O. Nodnagel. Sie zeichnen sich durch Kenntnis der gesanglichen Mittel, natürliches poetisches Empfinden und durch originelle Kombinationen aus. In der »Gebrochenen Treue« singt der Baß im $^6/_8$-Takt, als Erinnerung zieht dazu durchs Klavier ein Walzer in $^3/_4$. Solche rhythmische Bündnisse begegnen uns ja im neuesten Liede sehr häufig, aber in der Regel sind sie unnatürlich, reine Produkte der Spekulation.

Unter den Spezialisten der Gegenwart darf Martin Plüddemann nicht übergangen werden. Wenn auch sein Wollen das Können bedeutend überragte, so hat er doch Wagnersche und Löwesche Intentionen zuweilen wirksam vereinigt und durch seinen Fleiß und Eifer das Interesse für die Ballade neu belebt. Es ist aber für die Zukunft des deutschen Gesangs ganz notwendig, daß die Ballade zunächst in der Hausmusik eine bedeutendere Stellung zurückgewinnt. Plüddemann ist leider früh gestorben. Diejenigen lebenden Spezialisten, über die mit einiger Sicherheit gesprochen werden kann, sind der bereits erwähnte Philipp Graf zu Eulenburg, Hans Hermann und Hugo Wolf.

Das sind drei positive Talente, im Wert verschieden, keins ohne eigene Art und doch durch einen gemeinsamen, erfreulichen Zug verbunden. Dieses Gemeinsame liegt in der Richtung aufs Einfache, Klare, im Sinn für natürliche Verhältnisse und in der Achtung vor der Macht der menschlichen Stimme. Diese drei Künstler sind im allgemeinen viel tiefer von der Volksmusik als von der Kunstmusik berührt. Am tiefsten der Graf zu Eulenburg, in dessen Gesängen das Tanzlied zuweilen wieder zu der Bedeutung gelangt, die es in alten Zeiten hatte. Den nächst starken Einfluß haben dann Löwe, die Skandinavier und zuletzt Wagner auf ihn geübt. Wagner, dessen Einfluß auch bei Hermann, bei Wolf, bei der guten Hälfte aller Liederkomponisten der Gegenwart wiederkehrt. Denn er ist so stark gewesen auf die Musik seiner Zeit, wie die Geschichte nur ein zweites Beispiel weiß: in der Wirkung, die Monteverdi aufs 17. Jahrhundert geübt hat. Eins scheidet Graf Eulenburg von R. Wagner, das ist das Maß im Ausdruck der Leidenschaften. Da zeigt er sich mehr mit Mendelssohn, mit Curschmann ver-

wandt, von der Berliner Schule, von norddeutscher Art, vom Wesen der Gesellschaftskreise, aus denen er kommt, berührt. Aber nur im Ausdruck, nicht in der Empfindung, der nichts von der Stärke und Ursprünglichkeit einer gesunden Natur fehlt. Die Kunst Eulenburgs gleicht einem edlen Renner, dem Peitsche und Sporen fremd sind. Lebensverhältnisse und zufällige Umstände haben es gefügt, daß Graf Eulenburgs Kunst mit Vorliebe den Norden besingt. Der Komponist selbst legt nach der Vorrede unter diesen Nordlandsliedern besonderen Wert auf seine Skaldengesänge, die uns in vortausendjährige Sitten und Geschlechter zurückversetzen wollen. Es ist um alle Nachbildung im allgemeinen und um Nachbildung alter Kunst im besonderen etwas Mißliches. Wir erinnern an Freitag, an Dahn, an Thomae und an den Schiffbruch vieler ähnlicher bedeutender Dichter und Maler. So wird man unter diesen Skaldengesängen nur die kürzeren, »der Knabe«, »Karin« — hier wirkt der Refrain das Beste — von den größeren vielleicht die »Jul-Nacht« unbedingt loben können. In den anderen ist die Manier stärker als die Phantasie und Kunst. Die erfreulichsten Arbeiten des Dichterkomponisten sind seine »Rosenlieder«.

Hans Hermanns Wert liegt in seinem Talent für den Entwurf, für geschlossene Führung großer, breiter Formen, für klare und imposante Gruppierung, sowie in der eigenen Mischung von Munterkeit, Frohsinn mit großem und leidenschaftlichem Gefühl. Er liebt in einer Weise, die über Maß und Methode der Romantiker hinausgeht, Gegensätzliches zusammenzufügen: Altes und Modernes, Schlichtes und Kompliziertes, und es gelingt ihm, auseinanderstrebender Elemente Kraft da zu vereinen, wo er es wollte. Unter den ihm eigenen Ausdrucksmitteln ist die springende Führung der Singstimme hervorzuheben.

Für Hugo Wolf sind in mehreren Orten besondere Vereine gegründet worden, die Wagnerianer haben sich seiner besonders angenommen und ihn vielleicht, wie sie nun einmal bekannt sind, als Leute mit den besten Absichten, aber im Durchschnitt erstaunlich unwissend und urteilslos, mit ihrem Eifer diskreditiert. Daß es für diesen Komponisten überhaupt irgendwelcher Gewaltmittel bedurft hat, ist — wir dürfen hier das offene Wort nicht umgehen — eine Schande für den deutschen Sängerstand. Ein Musiker, der Goethesche, Mörikesche, Eichendorffsche Gedichte je zu halben Hunderten komponiert, verdient nicht bloß wegen

seiner Fruchtbarkeit, sondern auch wegen des bekundeten guten Geschmacks zunächst einmal beachtet zu werden. Hätte aber Wolf diese Beachtung gefunden, so hätte trotz allem auch sein Wert erkannt werden müssen. Er gehört durchaus nicht unter die künstlerischen Bekanntschaften, die sich leicht machen lassen. Wenn's gerade einmal ein böser Zufall will, kann einer zuerst hintereinander ein ganzes Dutzend Wolfscher Gesänge in die Hand bekommen, von denen jedes mehr abstößt als anzieht. Denn der Komponist hält auf Konsequenz, Charakteristik, scharfe Zeichnung von Einzelheiten ohne Rücksicht aufs Ohr und auf Wohlklang, er beleidigt die Schulmeister durch Quinten, gibt den Registratorseelen Nüsse auf. »Wohin mit ihm? So gar keine Manier, bei der man ihn fassen könnte!« Er ist eine universale und volle Natur wie Franz Schubert ungefähr und wir tragen gar keine Bedenken, ihm für das Lied unserer Zeit eine Schubertsche Bedeutung beizumessen. Es gibt für seine Phantasie keine Grenzen und wo er sie hinführt, da strömt ihm Musik von erster Güte zu. Er hat Gewagtes, Verfehltes, wie z. B. »St. Nepomuks Vorabend«, aber nirgends etwas Dürftiges und Kümmerliches. Hört man seine feierlichen Sachen, wie z. B. das »Wächterlied« oder das zweite »Koptische Lied«, so glaubt man: hier liegt seine Stärke. Es sind Töne, die man außer in der Kirche und in der Kindheit gehört zu haben, sich kaum erinnert. Dann ergibt sich aber, daß er auf allen anderen Gebieten menschlichen Fühlens und Vorstellens sich mit derselben Sicherheit bewegt. Er ist ein ausgezeichnet lebendiger Erzähler, bei dem alle Gestalten in ihrer Art sofort leben und sich einprägen — eins der bedeutendsten Stücke dieser Art: Epiphanias mit den drei Königen: gravitätisch der erste, beweglich der zweite, kokett der dritte. — Er ist ein unwiderstehlicher Humorist, er ist sinnig und zart und ebenso versteht er sich aufs Kecke und Ausgelassene. Er beherrscht die Allgemeingefühle und weiß uns ebenso zwingend in die besonderen und absonderlichsten Lagen und Stimmungen zu versetzen. Er zeichnet einen Griesgram, einen Alberich ebenso zum Greifen, wie eine Philine, einen Mephisto. Sieht man auf den Umschlägen der Hefte, daß er sich an Goethes Harfner- und Mignonlieder macht, so glaubt man vor einer Überhebung Schubert und Schumann gegenüber zu stehen. Aber tritt man in die Kompositionen ein, kommt vor Stellen wie »Dahin, o mein Geliebter«, so kann man nur gestehen, daß das keiner vor Wolf so getroffen hat. Vergleicht man das Heft der Ge-

sänge aus dem Schenkenbuch in seinem tollen, barbarischen, bacchantischen Übermut mit den Suleikaliedern in ihrer zarten, von aller Sentimentalität freien Weiblichkeit, ihrer, die verzehrende Leidenschaftlichkeit doch andeutenden Innigkeit — sieht man wie er in den Mörikeschen Gesängen Volkstümlichkeit und Seelengröße verbindet, das Äußere und Innere gleich meisterhaft darstellt — so ist des Erstaunens über die Kraft und den Umfang dieses Talents kein Ende. Dieser Wolf ist ein Genie von dessen Glanz dereinst mehrere Strahlen auf die ganze Liederkomposition seiner Zeit fallen werden.

Bericht über bemerkenswerte musikalische Bücher und Schriften

aus dem Jahre 1897

In dem Bericht, den das letzte Jahrbuch über die Benutzung der Musikbibliothek Peters gibt, vermißt der Eingeweihte mit Staunen unter den meistbegehrten Werken Chrysanders Händel und C. F. Pohls Haydn. Darnach scheinen unsere jüngeren Musiker doch nicht ganz klar darüber zu sein, aus welchen Büchern sie besonders viel lernen können und diese Tatsache rechtfertigt zur Genüge den Versuch, auf den die Überschrift dieses Aufsatzes vorbereitet.

Es gibt nun allerdings nicht wenige Musiker, die sich um die ganze musikalische Schriftstellerei nicht im geringsten kümmern. Das sind nicht bloß die abgestumpften armen Tröpfe. Nein auch bessere Künstler verschanzen sich hinter Goethes: »Grau, guter Freund, ist alle Theorie« und bedenken nicht, daß der Dichter diese Worte dem Mephisto in den Mund legt und sie zum Überfluß noch durch die nachgeschickte Warnung: »Verachte nur Vernunft und Wissenschaft etc.« ins rechte Licht stellt. Oft sind diese Buchverächter durch eine Reihe schlimmer Erfahrungen abgeschreckt worden. Denn es ist leider eine Tatsache, daß in musikalischen Dingen weit mehr die unbefugten, als die befugten Leute reden und schreiben, daß bei Verlegern und Publikum die Federgewandtheit mehr gilt, als die Sachkenntnis. Trotzdem sind Musikgeschichte, musikalische Theorie und musikalische Ästhetik nicht zu entbehren. Dem einzelnen Musiker sind sie die beste Arzenei gegen das »Notengift«, von dem Telemann in seiner Selbstbiographie spricht, sind gegen die Charakter und Geist bedrohenden Gefahren des berufsmäßigen Musizierens wirksamer als die im vorigen Jahrhundert beliebten Nebenämter, wirksamer als alle Steckenpferde, Erholungsreisen und sonstige Lektüre.

Die Musik als Kunst aber braucht eine Ergänzung, eine Führung durch die Musikwissenschaft auf Schritt und Tritt. Die Noten blieben stumm und rätselhaft, wenn sie uns nicht durch Bücher und Schriften gedeutet würden. Wo das Wissen fehlt, beginnt die Stümperei. Ein Orchesterdirigent z. B., der nicht darüber unterrichtet ist, wie Haydn gewohnt war, die Geiger im Verhältnis zu den Bläsern zu besetzen, der wird gar sehr viele Stellen in der Symphonie dieses Meisters nicht klar oder nicht in ihrer vollen und eigensten Wirkung herausbringen und mit Bach und mit Händel wird es ihm erst recht so gehen.

Die größte Revolution, die die Musik in der neueren Zeit, die, die sie am Ende der Renaissanceperiode erlebt hat, war die Frucht wissenschaftlichen Forschens und Denkens. Begleitetes Lied, Kantate, Oper, Oratorium, Symphonie, alles danken wir den Männern — zum Teil waren sie Dilettanten — die am Ausgang des 16. Jahrhunderts auf Grund ihrer griechischen Studien eine neue Musik — »nuove musiche« — forderten. Ihrer Pflichten gegen die praktische Kunst soll die Musikwissenschaft jederzeit eingedenk bleiben. Immer soll ihre Vertreter der Grundsatz leiten: daß musikalische Wissenschaft und musikalisches Schriftentum nicht für sich, sondern für die Kunst da sind, dieser helfen und die Wege ebnen sollen. Dieser Grundsatz wird am sichersten die jeweiligen Aufgaben bestimmen, vor Verirrungen hüten; er wird auch den besten Maßstab für den Wert ganzer Richtungen und den Ertrag kleinerer oder größerer Zeitläufte geben. Zwischen Forckel und Winterfeld war die deutsche Musikwissenschaft in eine Periode unfruchtbaren Götzendienstes, eitler und endloser Untersuchungen über das pythagoreische Komma und anderer Spitzfindigkeiten der griechischen Theoretiker verfallen. Sie wären uns erspart worden, wenn damals jemand mit Kraft und Nachdruck gefragt hätte: Was soll uns diese Weisheit? Wir sind ähnlichen Gefahren auch heute wieder nahe und jeden Tag von den Auswüchsen der modernen Exaktheit in anderer Weise bedroht: Der Notizenkram steht in hoher Blüte und die so sehr beliebte Statistik hat uns bereits eine bogenlange Abhandlung über den D-Dur-Akkord in Mozarts Don Juan eingebracht. Findet aber die Gelehrsamkeit zur Praxis das richtige Verhältnis, so werden ihre Arbeiten in der Regel das Wesen und Streben einer Periode vollständiger und genauer widerspiegeln als die Kompositionen. In der Musik der Zeit von 1830 bis 1860 erscheinen die Werke von Berlioz, Wagner und Liszt wie Ausnahmen;

erst wer die Bücher und Schriften dieser Jahrzehnte mit heranzieht, sieht wie in ihnen ein neues Geschlecht nach einer neuen Kunst verlangte.

Tritt man von solchen Gesichtspunkten aus an den musikalischen Schriftenertrag des verflossenen Jahres heran, so steht man vor einem sehr friedlichen Bild. Es ist nicht völlig lebensgetreu, da im vergangenen Jahre zufällig die Meinungsverschiedenheiten über Bruckner und Strauß nicht in den Druck gekommen sind. Aber im allgemeinen entspricht es dem heutigen Zustand. Es geht in der deutschen Musik augenblicklich wirklich äußerst friedlich, allzu friedlich zu. Die aufregenden und auffrischenden großen Streitfragen fehlen, die großen Ziele, die aller Augen auf sich lenken müßten, sind nur wenigen klar; es herrscht eine Ruhe, die möglicherweise eine Alterserscheinung und dann bedenklich ist. Man arbeitet fleißig, nützlich, ersprießlich, sorglos und kleinstädtisch dahin. Aber niemand steht auf der Zinne zu wachen und zu warnen. Es wäre Aufgabe unserer musikalischen Presse diese Wächter zu stellen, aber sie ist an publizistischen Talenten von weitem Blick und tiefer Bildung arm. Das war einst anders. Daß Beethoven am Anfang dieses Jahrhunderts im ganzen doch verhältnismäßig leicht und glänzend durchdrang, das war das Verdienst der damaligen »Allgemeinen Musikalischen Zeitung« und des Mannes, der an ihrer Spitze stand: Friedrich Rochlitz. Als 30 Jahre später zu dem doch tausendmal unschuldigeren Chopin Stellung genommen werden mußte, da fehlte dieser Rochlitz mit seiner vornehmen und warmen Goethestimme, da schlug der Magister Fink mit sittlichen Dreschflegeln drein und seitdem haben wir den Verfall der deutschen Musikpresse. Immer neue »Organe« kommen, aber keins, das geeignet wäre zu sammeln und zu führen, dagegen manche, um die Bildung und Anstand zu trauern haben. Zum Teil hängt diese Erscheinung mit dem Mangel an überlegenen Redakteuren zusammen, zum Teil mit den abnormen Verhältnissen, die im deutschen Zeitungsgewerbe überhaupt — nicht bloß im musikalischen — herrschen. Zu einem nicht geringen Ende kommt aber die Gefahr aus der Richtung aufs Persönliche, die die deutsche Musikpflege im allgemeinen, das Konzertwesen unter der Führung erwerbsüchtiger Agenten im besonderen, immer entschiedener einschlägt. Diese Strömung zieht alle in die Tiefe, die in ihre Gewalt kommen, und die Zeitungen am stärksten. Nur diejenigen musikalischen Blätter können heute für die höheren Aufgaben ernstlich in Frage

bleiben, die auf den chronistischen Teil, auf Personalnachrichten und Aufführungsberichte völlig verzichten. Seit die »Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft« eingegangen ist, steht bei uns an der Spitze dieser kleinen Gruppe Dr. F. X. Haberls Kirchenmusikalisches Jahrbuch. Als solches stellt es mit dem Band von 1897 seinen zwölften Jahrgang, als Fortsetzung des früheren Cäcilienkalenders seinen zweiundzwanzigsten. Der Cäcilienkalender sah zuweilen sehr bunt aus. Da gibt es einen Jahrgang mit folgendem Inhaltsverzeichnis: 1. Exzerpte aus Matthesonschen Schriften, 2. Ein Brief von R. Schumann, 3. Ein Psalm von Proske, 4. Auszüge aus einem mittelalterlichen Buche über die h. Cäcilia, 5. Ein Gedicht von Saphir, 6. Eine Abhandlung über die vorzüglichsten Krankheiten des Kehlkopfes, 7. Lebensskizze von Ambros, 8. Novelle aus dem Leben Boieldieus, 9. Biographie von Coussemaker, 10. Münchener Plaudereien, 11. Verzeichnis von Vesperpsalmen. Erst mit diesem Schlußstück kommt ein Thema, daß für einen Cäcilienkalender wichtig ist und zu ihm treten noch zwei oder drei Nummern, die für diesen Zweck brauchbar erscheinen. Zwei Drittel des ganzen Inhalts sind aber Allotria. Seit Haberl aus diesem Cäcilienkalender das Kirchenmusikalische Jahrbuch gemacht hat, wird man kaum einem Artikel begegnen, der für den nächsten Zweck, Aufklärung über die Aufgaben der katholischen Kirchenmusik, verloren wäre. Jeder Jahrgang beginnt mit einer großen Komposition und bringt dann Arbeiten über liturgische und geschichtliche Fragen, die für die Gegenwart Bedeutung haben. Unter Umständen wird auch einmal ohne alles Bedenken Schule gehalten, so im Jahrgang 1892, der einen vollständigen kirchenmusikalischen Instruktionskursus abhält: a) Was will der Cäcilienverein. b) Über Wesen und Bedeutung des Gregorianischen Gesangs usw. Unter den wissenschaftlichen Arbeiten des Jahrbuchs finden sich viele, die man kennen muß, auch wenn man an die katholische Kirchenmusik nicht von Amtswegen gewiesen ist. In erster Linie gehören dazu Haberls eigene Aufsätze über die herzoglich bayrische Hofkapelle (nach archivalischem Material), seine Biographie Naninis und seine Mitteilungen aus dem originellen Briefwechsel den Orlando di Lasso mit Wilhelm V. von Bayern geführt hat. Von seinen Mitarbeitern sind Walter, Bäumker, Kornmüller, die bekannten Säulen der katholischen Musikgelehrsamkeit zu nennen. Bei solchen Leistungen ist das Jahrbuch schon längst über den Bereich der ursprünglichen Konfession hinausgedrungen und hat im protestantischen Nord-

deutschland Aufgaben, Leser und Mitarbeiter gefunden. Unter letzteren v. Liliencron und Hugo Riemann. Jener trat im vorigen Jahrgang, über den unser Jahrbuch besonders berichtet hat, auf, dieser hat zu dem 1897er Band das Eröffnungsstück geschrieben: »Der Mensuralkodex des Magister Nicolaus Apel von Königshofen«. Riemann hat diesen Kodex unter den Manuskriptbänden der Leipziger Universitätsbibliothek gefunden und mit ihm den verhältnismäßig nur noch geringen Vorrat von Kompositionen aus der ältesten Zeit der Mehrstimmigkeit um einen bedeutenden Beitrag vermehrt. Die Bedeutung ruht auf den Stücken, die von deutschen Meistern aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts herrühren: Adam von Fulda, Heinrich Isaak und Heinrich Fink. Es wird ferner nicht mehr angehen, diese Männer nur oder hauptsächlich für Theoretiker anzusehen. Unter den 188 Nummern, die der Kodex umfaßt, befinden sich neben geistlichen Chören als Hauptmasse auch weltliche und auch einige Instrumentalstücke, deren (wie wir hoffen) bald erfolgende Veröffentlichung für die Anfangsgeschichte der Suite wichtig sein kann. Als zweiter Aufsatz folgt eine bibliographische Mitteilung über 6 Kodizes mit Mensuralmusik, die Haberl in Trier gefunden und bereits 1885 ausführlich beschrieben und als wichtig bezeichnet hat. Trotzdem ist es nicht gelungen sie für Deutschland zu erhalten. Sie liegen jetzt unzugänglich in Wien. Der Fall weist aufs neue darauf hin, wie notwendig eine allgemeine über sämtliche Musikbibliotheken der kultivierten Welt ausgedehnte Katalogisierung ist. Die weiteren Aufsätze behandeln »katholische Orgelkomponisten des 18. Jahrhunderts«, »Das traditionelle Musikprogramm der Sixtinischen Kapelle nach Andrea Adami da Bolsena«, die Geschichte der Singknabeninstitute. Unter ihnen ist die Arbeit über Adami besonders wichtig. Den Schluß des Jahrbuchs bildet ein ebenfalls Haberlscher Beitrag über: Abraham Megerle, der längere Zeit Kapellmeister in Salzburg gewesen und als Stiftskanonikus in Altötting gestorben ist. Er gehört als Komponist unter die kleineren Sterne, ist aber durch ein kleines Büchlein wichtig, das — nach Haberl — 1672 entstanden, über die Musikzustände des 17. Jahrhunderts wertvolle Mitteilungen gibt. Es heißt Speculum musico-mortuale. Die Auszüge, die das Jahrbuch daraus vorlegt, legen den Wunsch nach vollständiger Veröffentlichung nahe.

Das Haberlsche Jahrbuch richtet den Blick ausschließlich nach rückwärts; wird es jemand darum reaktionär nennen wollen?

Man könnte ebensogut fragen, ob jemand die Lust und den Mut hat, unserer Musik ihren Sebastian Bach wieder zu nehmen. Das Band, mit dem unser Jahrhundert die neue Tonkunst an die Schätze der Vergangenheit geknüpft hat, kann für die nächste Zeit nur noch straffer angezogen werden. Denn die Aussichten unserer Komposition sind noch auf lange hinaus nicht die besten und der laufende Bedarf wird sich ohne die Heranziehung weiterer Bibliothekvorräte nicht decken lassen. Bei dieser Sachlage haben alle Arbeiten, die unsere Bibliothekskunde erleichtern und erweitern, nicht bloß wissenschaftliche, sondern unmittelbare praktisch einleuchtende Bedeutung. Sie bilden die erste Vorbedingung für die ferneren Erfolge im Erforschen und Benutzen alter Kunst. Für diese so wichtige Wissenschaft ist das vergangene Jahr ein besonderes Glücksjahr gewesen; es hat ihr in den Katalogen, die Hugo Ehrensberger von den liturgischen Handschriften der Vatikanischen Bibliothek und Joseph Mantuani von den sämtlichen handschriftlichen Kompositionen der Wiener Hofbibliothek veröffentlicht haben, zwei Werke beschert, für welche alle diejenigen, die diese Bibliothek benutzen wollen, nicht dankbar genug sein können[1]). Für Liturgie ist die Vatikanische die erste Bibliothek der Welt. Auch diejenigen Leser, die nicht Spezialisten auf diesem Gebiete sind, werden einen Begriff von ihrem Reichtum aus der Tatsache entnehmen können, daß das von Ehrensberger vorgelegte Verzeichnis ihrer liturgischen Handschriften allein bei aller Gedrängtheit der Beschreibung 585 Seiten hoch Quart umfaßt. War es bisher selbst für die an Ort und Stelle Arbeitenden schwer, sich in diesem Überfluß zurechtzufinden, so können nun alle, die ein Interesse daran haben, weit weg von Rom mit einem Blick den Umfang und die Art der Sammlung übersehen und sich über alle einzelnen Werke bis in Kleinigkeiten hinein Auskunft erholen. Auch der Wiener Handschriftenkatalog ist eine Wohltat, die alle die zu würdigen wissen werden, welche unter der dort früher herrschenden Zettelwirtschaft gelitten haben. Die Musiksammlung der Wiener Hofbibliothek ist eine der reichsten der Welt, aber eine der am wenigsten praktisch geordneten. Dieser Mangel hängt mit ihrer Entstehung zusammen: sie gehört wie die mu-

---

[1]) Hugo Ehrensberger. Libri liturgici bibliothecae Apostolicae vaticanae. Friburgi Brisgoviae.

Tabulae codicum manuscriptorum in bibliotheca Palatina Vindobonensi asservatorum. Volumen IX (Codicum musicorum pars I). Vindobonae.

sikalische Abteilung der Berliner Königlichen Bibliothek und die des Londoner Britischen Museums unter die jüngeren Institute. Erst in den zwanziger Jahren wurde sie durch Graf Moritz von Dietrichstein ins Leben gerufen, aber stückweise. Heute stellte man die Stöße, die dem Archive der Hofkapelle entnommen waren auf, einige Jahre später kam dazu der Notenvorrat, der noch aus den Zeiten Leopolds I. in der Hofburg lag, ein anderes Jahr brachte wieder eine Vermehrung aus Klosterbeständen. Das nahm man nun auf, wie es bisher beisammen gewesen war. So blieben denn verwandte Materien zersprengt und unter den verschiedensten Fächern gebucht, die kirchlichen Kompositionen mit Vorliebe unter den Werken der Theologie. Der Mantuanische Katalog bessert soweit das geht, aber er muß natürlich davon absehen, eine ähnlich vorzügliche Übersicht zu bieten, wie das beispielsweise Emil Vogel und Emil Bohn in ihren hier einschlagenden Arbeiten getan haben. Er berichtet über 2000 Stück, die sich auf alle Gattungen kirchlicher und weltlicher Musik verteilen. In der zweiten Gattung überwiegt die Oper. Wien hat unter allen deutschen Bibliotheken die reichste Sammlung von handschriftlichen Musikdramen des 17. Jahrhunderts, darunter viele Stücke von hoher geschichtlicher Bedeutung, wie z. B. den jetzt eben von Guido Adler in Druck gebrachten Pomo d'Oro des M. A. Cesti[1]) und noch mehr solche, die als eigenhändige Niederschriften der Komponisten, als sogenannte Autogramme großen bibliographischen Wert haben. Den ersten Teil des Verzeichnisses füllt M. mit einer Aufstellung der Handschriften nach ihrer Bibliotheksnummer. Da kommen natürlich bei den oben geschilderten Verhältnissen merkwürdige Dinge vor: mitten unter liturgischer und geistlicher Gesellschaft erscheint auf einmal Gaveaux' »Petit Matelot«! Der zweite Teil bringt ein Verzeichnis der Komponisten mit Verweisen auf die Nummer, der dritte ein Register von Titeln und Textanfängen, so daß man sich leicht in dem Katalog zurechtfinden kann. Die Schwierigkeiten, die die Bibliothek jetzt noch macht, fallen ausschließlich auf die armen Diener.

Bemerkt sei noch, daß Mantuani sowohl als Ehrensberger ihre Kataloge lateinisch geschrieben haben. Wenn wir mit der Zeit wieder dahin kämen, uns in allen Ländern dieser Sprache für gelehrte Dinge zu bedienen, das wäre wirklich einmal ein Fortschritt! Kleiner und bescheidener, aber ebenfalls sehr will-

[1]) Denkmäler der Tonkunst in Österreich III², IV². Wien 1897.

kommen und interessant gesellt sich zu diesen beiden großen Katalogen das »Beschreibende Verzeichnis der alten Musikalien des Königlichen Gymnasiums zu Brieg, bearbeitet von Friedrich Kuhn (Leipzig)«. Diese Bibliothek steht bei den musikalischen Historikern in gutem Ansehen. Sie besitzt u. a. eine Deutsche Passion des Mühlhausener Komponisten Joachim v. Burgk, die sich bis jetzt an keiner zweiten Stelle gefunden hat. Und doch handelt es sich bei ihr nicht um eine Handschrift, sondern um ein Druckwerk, das am Ende des 16. Jahrhunderts und noch im folgenden sehr bekannt, weit verbreitet, unter den Passionen lange Zeit eine ähnliche Rolle einnahm, wie ungefähr heute das »Deutsche Requiem« von Brahms unter den Totenmessen. »Das ist das Los des Schönen auf der Erde.« Dem Forscher sind die Kataloge dieser kleineren Provinzialbibliotheken außerordentlich viel wert, weil sich in ihnen häufig ganze Werke oder Bruchstücke verbergen, die man anderwärts vergeblich gesucht hat. Aus dem kurzen Vorwort erfahren wir, daß einstweilen die Breslauer Universitätsbibliothek die Brieger Sammlung zu sich genommen hat. Ähnlich sind in Sachsen die musikalischen Kirchenbibliotheken kleinerer Orte nach Dresden gebracht worden. Das Verfahren hat sein Für und Wider. Die Zentralisierung verwischt die Erinnerung an frühere Kultur, die in diesen Bibliotheken der kleineren deutschen Städte doch noch mahnend zur Gegenwart spricht. Liest ein Brieger einmal das Kuhnsche Verzeichnis, kommt ihm doch wohl auch der Gedanke, daß die Werke selbst vor zwei- und dreihundert Jahren in Brieg musikalisches Gemeingut waren, und mit Beschämung sagt er sich, daß sie heute unerreichbar sind.

Die Hauptmenge der im Jahre 1897 veröffentlichten, musikalischen Bücher und Schriften läßt sich in drei Abteilungen gruppieren: 1. Beiträge zur Geschichte und zum Verständnis einzelner Künstler, 2. Beiträge zur Geschichte und Kenntnis musikalischer Formen, Instrumente und Institute, 3. Beiträge zur Ästhetik, zur Kritik und zur Publizistik im weiteren Sinne.

Die erste Abteilung ist wie alle Jahre, so auch in diesem die stärkste. Denn die Biographie besitzt über alle andere Arten der Forschung und der Belehrung eine natürliche Überlegenheit. Den Menschen zieht's am stärksten hin zum Menschen.

Wenn in dem vergangenen Jahre überhaupt hervorragende Komponisten behandelt werden sollten, so mußten unbedingt unser Franz Schubert und Gaetano Donizetti darunter sein;

sie sind bekanntlich beide im Jahre 1797 geboren und man hat denn auch in ihren Geburtsländern in verschiedenen Formen sogenannte Zentenarfeiern veranstaltet. Merkwürdigerweise hat uns alle Pietät und aller Schwung keine neue Schubertbiographie und keine rechte Donizettibiographie eingebracht, sondern nur Beiträge dazu. Von Schubert betreffenden Arbeiten erwähnen wir den Aufsatz Max Friedlaenders in der Deutschen Rundschau »Franz Schubert zu seinem 100. Geburtstage« und vor allem den Katalog, den Karl Glossy, der durch die Grillparzer-Ausstellung und durch seine Teilnahme an der Wiener Theater- und Musikausstellung weitbekannte Direktor der Wiener Stadtbibliothek, zu der Schubert-Ausstellung der Stadt Wien verfaßt hat. Auch diese Ausstellung ist ein Meisterstück gewesen. Musik hat sie ja nicht geben wollen und können, aber alles was im übrigen das Leben Franz Schuberts in seinen Höhen und Tiefen, in seiner Alltäglichkeit und in seinem äußerlich schwachen, innerlich starken Glanz ausmacht, das zeigt dieser Katalog in einer Fülle und Anschaulichkeit, die über das Vermögen jeglicher Biographie unendlich weit hinausgehen. Besonders vertraut werden wir mit Schuberts Freunden: Vogl, Hüttenbrenner, Schober, von Schwind, Grillparzer, Bauernfeld, Raimund, Danhauser, Kugelwieser erblicken wir leibhaftig in vortrefflich lebendigen Federzeichnungen und Strichen. Die drei Maler treten mit fast sämtlichen Werken in Nebenausstellungen auf. Dieser Schubert-Katalog ist eine Erzählung in Stichworten, die Ausführung würde hundert Bände in Anspruch nehmen. Für Leser, die auf den verbindenden Text zu verzichten wissen, kann man aus dem ganzen Buchertrag des Jahres 1897 kein zweites, gleich genußreiches und des Ankaufs wertes Stück finden.

Auch Donizettis 100. Geburtstag ist durch eine Ausstellung gefeiert worden, die in seiner Vaterstadt Bergamo stattgefunden hat. Den Inhalt ihrer wichtigsten Abteilung, die die Erinnerung an Donizettis Wirken in Frankreich sammelte, sucht ein Katalog festzuhalten, der den Hilfsarchivar der Großen Oper in Paris, Charles Malherbe, einen der besten Kenner Donizettis und Besitzer der vielleicht bedeutendsten Donizettisammlung, zum Verfasser hat. Zu einer Donizettibiographie im großen Stil wird es kaum noch einmal kommen. Aber wenn einst die Geschichte der italienischen Oper im 19. Jahrhundert geschrieben und Donizetti seine richtige Stelle neben Bellini, zwischen Rossini und Verdi gegeben wird, da soll dieser Katalog wohl

treffliche Dienste leisten. Macht er doch mit einer ganzen Reihe von Opern bekannt, die bei allen Schriftstellern weggelassen sind. Der flüchtigen Lektüre bietet er ein Lebensbild in großen Zügen. Wie klar wird Donizettis Fleiß und Fruchtbarkeit, wenn wir in einem Jahre vier Opern hintereinander finden! Am meisten treten beim Durchblicken die Autographen hervor. Donizetti schrieb eine der feinsten aber unleserlichsten Handschriften, die überhaupt vorkommen; es ist als hätte er keine Zeit und Ruhe gehabt die Notenformen wirklich auszuführen. Mancher Leser wird überrascht sein, auch ein Autograph R. Wagners hier zu finden. Es ist ein Stück vom Manuskript eines Arrangements, in dem der deutsche Tondichter — in der Pariser Not — ein Finale der »Favoritin« für zwei Violinen und Klavier übertragen hat.

Der frühzeitige Tod unseres Johannes Brahms mußte mit Naturnotwendigkeit eine neue Ernte von Brahmsbiographien, deren wir schon aus den vergangenen Jahrzehnten mehrere haben, einbringen. Sie werden erst im laufenden Jahre ans Licht treten; die einzige, die 1897 schon die Presse verlassen hat, ist die von Heinrich Reimann. Mit ihr trat die neue Verlagsgesellschaft »Harmonie« zum ersten Male vor die Öffentlichkeit, die uns eine ganze Reihe »Berühmte Musiker« nach einem auf diesem Gebiete noch wenig ausgenutzten System vorführen wird. Nämlich mit reicher Beigabe von Bildern und sogenannten Faksimiles. Mit diesem in England beheimateten Verfahren hat auf gelehrtem Gebiete bekanntlich zuerst Robert Königs Literaturgeschichte in Deutschland großen Erfolg gehabt. Ihm verdanken wir die Illustrationen zu den Musikgeschichten von Reißmann und Naumann. Wenn der Bilderschmuck irgendwo am Platz ist, so in der Biographie; hier ist der Verzicht sogar ein Mangel. Das Gesicht eines Künstlers spricht manchmal deutlicher als ganze Seiten Beschreibungen und der Anblick der Züge seines Helden wird oft den Biographen vor Exzessen in Lob oder Tadel bewahren können. Ambros erzählt (in den »Bunten Blättern«) eine sehr hübsche Anekdote, wie die Gegner von Berlioz um 1840 in Prag dadurch reichliches Wasser auf ihre Mühle trieben, daß sie im Publikum eine Büste Caracallas als die des französischen Komponisten ausgaben. Das wäre unmöglich gewesen, wenn damals schon die Biographie Berlioz' von Ad. Jullien vorgelegen hätte, die als die erste französische Musikerbiographie das Bildersystem in Betrieb setzte. Diesem französischen Vorbild folgte Chamberlains Wagner, dann kamen

Paine und Klauser mit ihren »Famous Composers etc.« und jetzt tritt die »Harmonie« gleich massig und grundsätzlich dafür ein. Reimann handhabt den Photographieapparat mit Geschmack und im ganzen ohne Überladung. Wir sehen den Vater von Brahms, ihn selbst in verschiedenen Lebensaltern, auch in derselben Zeit in verschiedenen Stellungen, von rechts, von links usw., wir sehen ihn allein und mit Freunden zusammen, Stockhausen, Joachim, Bülow und anderen. Die Biographie gibt sein Geburtshaus, seine Wiener Wohnung — diese allerdings weniger gut — gibt Räumlichkeiten, in denen Brahms als Besucher geweilt hat, z. B. die Veranda in Billroths Villa am Mondsee. Zu den Bildern treten Autographe von Brahmsschen Kompositionen und Briefen von Brahms. Es geschieht das Möglichste, um den Leser in den intimeren Teil von Brahms' äußerem und innerem Wesen mit Dokumenten einzuführen, und dieses Möglichste wird so geschickt vollbracht, daß sich höchst wahrscheinlich der gesamte musikalische Biographienverlag, wenigstens für die nächste Zeit, dem Vorgehen der »Harmonie« wird anschließen müssen. Die für Musiker doch immer noch wichtigeren Beigaben von Noten sind über den Bildern und Autographen nicht zu kurz gekommen und vortrefflich gewählt. Die Hauptsache, der Reimannsche Text, entspricht allen Anforderungen an wissenschaftliche und kunstgerechte Lebensbeschreibung. Die neuesten Quellen, die Mitteilungen, die Hanslick, Widmann kurz nach dem Tode von Brahms veröffentlicht haben, insbesondere aber die Briefe Billroths an Lübke sind der Darstellung zugrunde gelegt, die Urteile des Verfassers sind maßvoll und der allgemeinen Beistimmung ziemlich sicher.

Ein origineller Beitrag zur Brahmsliteratur liegt in einem Buch vor, das den Titel »Brahms-Texte« führt, und von einem Krefelder Musikfreund, Dr. G. Ophüls, herrührt, der mit dieser Sammlung dem Komponisten auf seinem letzten Krankenbette eine Freude bereiten wollte. Auf den ersten Blick mag manchem Leser ein solches Buch als Spielerei erscheinen. Das ist es aber nicht; es hat auch mehr Wert als den einer bloßen Statistik. Brahms ist oft wegen seiner vornehmen Auslese unter den Dichtern gerühmt worden, und man hat es ihm hoch angerechnet, daß er unbekanntere Talente wie Lemcke, Candidus zu Ehren gebracht habe. Die durch Ophüls erleichterte Orientierung zeigt aber, daß Brahms anders als Schubert, Schumann, Franz eigentlich keine Lieblingsdichter gehabt hat. Er ist keinem der Neuentdeckten wirklich treu geblieben und

durch individuelles Interesse zu ihm hingezogen worden. Einigermaßen bevorzugt hat er Hölty, Goethe, Eichendorff, Candidus und insbesondere Claus Groth. Aber mehr als zwölf Lieder hat er auch von diesem seinem engeren Landsmann und persönlichen Freund nicht komponiert. Lingg und Hamerling sind gar nicht vertreten. Ausnahmen sind nur die wenigen Dichter, die er für einen ganzen Zyklus benutzte: Platen, Daumer, Schenkendorf und vor allem L. Tieck mit den Magelonenromanzen, den herrlichsten unter den Jugendgesängen von Brahms. Immer handelte es sich in diesem Falle um elegische Liebesgedichte. Die Regel war bei Brahms, — das ergibt eine vertsändige Prüfung der Sammlung von Ophüls — daß er für eine bereits in ihm fertige Stimmung nach einem Text suchte. Fand er keinen, so gab's wohl eine Instrumentalkomposition; in einem bekannten Fall haben wir ein Regenlied und eine Sonate über dieses Regenlied dazu bekommen. Aus dieser Entstehung der Lieder von Brahms erklärt sich ihr musikalischer, über das Wort weit hinausreichender, oft von ihm unabhängiger Vollgehalt, das starke persönliche Gewicht das seine Lieder tragen.

Einen zweiten Zug in der Brahmsschen Liedkomposition macht Ophüls Ausgabe der Texte klar: die Hinneigung zum Volkslied aller Herren Länder. Mit Volkslied fing er in seiner ersten Sonate (C-Dur, Opus 1) an, in seinen Liedern bringt er es mit dem Opus 7 und blieb ihm treu bis ans Ende. Die für eine Singstimme mit Klavierbegleitung von Brahms eingerichteten 49 Volkslieder — eine seiner letzten Arbeiten — sind sämtlich der im Jahre 1840 erschienenen Sammlung von Kretzschmer, »Deutsche Volkslieder mit ihren Originalweisen« entnommen.

Als zweites Stück der unter H. Reimanns Redaktion von der »Harmonie« herausgegebenen »Berühmten Musiker« legt Fritz Volbach eine neue Biographie v. G. F. Händel vor. Auch sie stellt, gestützt auf Emil Vogels in vorigem Jahrbuch enthaltene Arbeit, eine sehr hübsche Galerie von Händelporträts auf; auf einige derselben, z. B. das wohl auf die »Wassermusik« bezügliche Gruppenbild hätte aber im Text etwas eingegangen werden müssen. Mit besonderer Freude begegnet man auf der zweiten Seite den ehrenhaften, in langer Lebensarbeit gehärteten Zügen von Händels Vater. Autographe und Notenbeispiele gibt Vollbach wenige. Der Text zeigt fleißige, kluge Arbeit und ein besonderes Talent für hübsche Kulturbilder, unter denen das in Anlehnung an J. Burckhardt von Florenz entworfene besonders hervortritt. Für die übrigen Händelorte ist die neueste

Literatur gebührend benutzt worden. Die musikalischen Erläuterungen sind knapp und bestimmt. Natürlich ist Chrysanders Neueinrichtung von Debora, Heracles, Esther als die wichtigste Wendung in der neuesten Händelgeschichte ein Hauptgegenstand von Vollbachs Erläuterungen, Chrysanders Händelbiographie seine Hauptquelle; wo sie aufhört, wird die Darstellung dürftiger. Wenn der Verfasser meiner im Stande völliger Jugendunschuld geschriebenen kleinen Händelbiographie in diesem Endteil die Ehre mehrmaliger Erwähnung erweist, so ist das wohl ein Mißgriff. Besser hätte er getan, dafür sein Verhältnis zu Schölcher und Rockstro anzugeben. Viel, wohl etwas zu viel ist von den Mainzer Händelfesten die Rede. Übrigens ist dort Debora ohne Jael nicht zuerst aufgeführt worden, sondern das haben wir uns in Leipzig im Oktober 1896 erlaubt.

Von Händel lassen wir uns gern noch eine Biographie mehr gefallen, wenn sie auch nur in Kleinigkeiten neu und eigen ist. Denn seine Kunst lebt so mächtig in unserer Zeit, daß immer wieder von ihr gesprochen werden darf und sie wird — dank Chrysanders neuesten Leistungen — für die Zukunft immer noch mächtiger werden. Wer aber das Thema Mattheson noch einmal anschlagen will, der muß etwas ganz Bedeutendes darüber mitzuteilen haben, wenn er sich in Anbetracht der Tatsache, daß in der Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts noch die wichtigsten Aufgaben ungelöst liegen, nicht der Zeitvergeudung verdächtig machen will. Denn Mattheson hat die ihm gebührende Beachtung im allgemeinen gefunden; noch im vergangenen Jahre ist er von F. Krome nach seiner Bedeutung als Kritiker und Theoretiker vorzüglich gewürdigt worden. Doch ist der Mann durch seine ungeheure Vielseitigkeit — Sänger, Komponist, Kapellmeister, Theoretiker, Staatsmann — die auf einzelnen Gebieten sich mit wirklicher Produktivität vertrug, vielleicht für gewisse Schriftstellernaturen unwiderstehlich anziehend. Zweitens ist ihm nicht überall sein Recht geworden. Der neueste Schriftsteller, der über Johann Mattheson handelt, Dr. H. Schmidt, versucht ihm als Komponisten eine bessere Zensur zu verschaffen, als er sie bisher auf Grund seiner Opern und Passionen erhalten hat. Matthesons Bedeutung als Tonsetzer liegt aber in seinen kleinen Kirchenoratorien. v. Winterfeld hat diese gar nicht, Bitter (in den Beiträgen zur Geschichte des Oratoriums) hat sie nur vom Hörensagen gekannt. Meinardus[1])

[1]) L. Meinardus: J. Mattheson in Waldersees Sammlung musikal. Vorträge.

erwähnt sie gar nicht. In meinem »Führer durch den Konzertsaal« (II[2]) sind sie zum erstenmal ans Licht gezogen und beschrieben worden. Auch Herr Dr. Schmidt hat sie da kennen gelernt und sich meine Urteile und Vergleiche wörtlich angeeignet. Es wäre darum richtig gewesen, wenn er seine Quelle genannt hätte. Die Arbeit wird als Dissertation vorgelegt. Es ist erfreulich, die Zahl junger Musiker, die sich durch Universitätsstudien um eine höhere, eine wissenschaftliche Bildung bemühen, in neuerer Zeit fortwährend wachsen zu sehen. Das Wesen der Wissenschaftlichkeit ruht aber nicht auf technischen Geheimnissen und Kunstgriffen, sondern es besteht in unbedingter Wahrheitsliebe und Klarheit. Wer sich größer machen will, als er ist, der wird nie ein nützliches Glied der Gelehrtenrepublik. Aus diesem Grunde bedauern wir, bei dem Verfasser wiederholt Urteilen zu begegnen, die ersichtlich über seine Kompetenz hinausgehen. Gleich in der vierten Zeile seiner Einleitung behauptet er, daß das 17. Jahrhundert in der musikalischen Kunst keine so großen Meister aufzuweisen habe, wie das 16., 18. und 19. Hätte Dr. Schmidt das 17. Jahrhundert wirklich gekannt, so würde er an Monteverdi und Schütz gedacht und seinen Ausspruch bei sich behalten haben. Ein ernster Mann muß vor allem wissen, wo er zu schweigen hat und wo er mitreden darf.

Eine andere Doktordissertation, die die Ehre es zu sein kaum verdient, handelt »Über Jos. Haydns Opern«. Ihr Verfasser L. Wendschuh ist zu dem Thema wohl durch die neuerlichen Aufführungen von Haydns »Apotheker« veranlaßt worden, steht ihm aber hilflos gegenüber, weil er wohl die Haydnschen Werke studiert hat, aber von der italienischen Oper im ganzen nur wenig weiß. So beginnt er in dem Abschnitt »Die Oper vor Haydn« mit: »Die Oper war in Italien ... zu leerem Formalismus erstarrt.« Formalismus in der Zeit einer Traetta! Begründung: »Dies rührte ... daher, daß man ... die weiblichen Rollen in die Hände der Kastraten legte.« Hiernach hat Herr Dr. Wendschuh kaum mit Peris »Euridice« und anderen Opern der ersten Florentiner Zeit eine flüchtige Bekanntschaft gemacht, sonst würde er wenigstens von Vittoria Archilei etwas gehört haben.

Der chronologische Weg, in den wir von Vollbachs Händelbiographie ab unvermerkt geraten sind, führt von Haydn auf Mozart. Die Mozartliteratur hat schon seit Ende 95 einen Zuwachs erhalten, dessen man sich freuen darf. Es sind die Mit-

teilungen der Berliner Mozartgemeinde, die von R. Genée herausgegeben, jährlich zweimal erscheinen und soeben mit ihrem neuesten Heft und der Veröffentlichung eines Mozartschen Skizzenbuchs die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich gelenkt haben. Ursprünglich nur zur äußeren Unterstützung des Salzburger Mozarteums ins Leben gerufen, haben diese Mozartgemeinden und Mozartvereine unwillkürlich ihre Tätigkeit auch aufs künstlerische Gebiet erstreckt, wo ihrer dankbare Aufgaben harren. Gilt es hier doch die Reinhaltung der Mozartschen Werke zu überwachen, Teile seiner Kunst, die abgestorben erschienen, der Gegenwart wiederzugewinnen. Ähnlich werden auch die Aufgaben der »Mitteilungen« wachsen und sich klären. An ein gemischtes Publikum gewiesen, können sie nicht ganz darauf verzichten, bekannte Sachen wieder aufzuwärmen. Sie haben sich dieser Notwendigkeit gegenüber seither immer mit Takt und Geschmack verhalten und keinen Zweifel darüber gelassen, daß es ihnen Ernst damit ist, die Erkenntnis Mozarts in wirklicher Arbeit zu bereichern. Möchten sie sich mit besonderem Eifer der Erforschung der Mozartschen Zeit hingeben. Denn da hat O. Jahn sehr viel zu tun übriggelassen.

Zu dem Kapitel »Richard Wagner« verzeichnen wir ein kleines Buch, das den Titel führt: Briefe von Richard Wagner an seine Zeitgenossen von 1830—1883 ... von Emerich Kastner. Die Freude, die diese Verheißung macht, wird schnell zu Wasser. Es handelt sich nur um ein Register, das dieser unermüdlich fleißige Spezialist zu 1470 Briefen angelegt und nun veröffentlicht hat. Ihm geht ein Verzeichnis der Bücher und Zeitschriften voraus, die sich mit Wagners Briefen beschäftigt haben. Von ihnen selbst gibt Kastner das Datum, den Textanfang, den Ort des Abdrucks und den Verbleib des Autographs Nummer für Nummer an. Also wieder eine Vor- und Hilfsarbeit, die für das Eindringen in Wagner sich nützlich zeigen wird.

Das wichtigste Ereignis in der letzten Geschichte Wagnerscher Kunst ist aber die Ankündigung einer neuen Auflage der »Gesammelten Schriften«. Diese Tatsache geht alle Gebildeten — wir gebrauchen dieses Wagnern verhaßte Wort ohne Bedenken — der Nation an. Denn noch mehr als mit seinen Dramen, hat Wagner mit seinen Schriften über den Kreis der Musiker hinaus gewirkt und mit ihnen das ganze philosophische Niveau seiner Zeit gehoben, seiner Zeit, nicht bloß seines Volkes. In erster Linie ist ihm dafür der Musikerstand zu unendlichem Dank verpflichtet, denn wie viele seiner Glieder sind

durch Wagner, gleichviel ob auf dem Weg der Zustimmung oder des Widerspruchs, zum Nachdenken über die Grundbedingungen ihrer Kunst, zu einer Vertiefung ihrer geistigen Existenz geführt worden! Weil sie so hoch stehen, darf ohne Gefahr und offen auch von den Schwächen der Schriften Wagners gesprochen werden. Diese liegen in dem historischen Teil. Da hat Wagner, der ja mit Recht von der übermäßigen Pflege des geschichtlichen Sinnes für unsere Zeit Schaden fürchtete, mit einer dem genialen Künstler ganz natürlichen Naivität, phantastisch, willkürlich gewaltet und über eine Menge von Tatsachen wie über die Entstehung der Oper, der Ouvertüre, das Verhältnis des Tanzes zur Symphonie, über Palestrina, über Beethovens Neunte Symphonie, über die Stellung der Musiker im 18. Jahrhundert, — um nur einige Beispiele herauszugreifen, die gleich zur Hand liegen, — völlig unhaltbare Ansichten in Gang gebracht. Diese geschichtlichen Irrtümer fangen aber mittlerweile an sehr unangenehm zu wirken, denn der gemeine, konfus begeisterte Wagnerianer hält auch sie für Geistesblitze und benutzt, wenn er Referent und Rezensent einer Tageszeitung ist, Wagner arg- und ahnungslos als Geschichtsquelle. Jeder Kundige wird die Belege für diese Behauptung in Menge bei sich haben. Darum wäre es sehr wünschenswert, wenn gleichzeitig mit der neuen Auflage der »Gesammelten Schriften« ein Buch erschiene, das sie einer wirklichen Kritik unterzieht. Ihr Verleger würde einen wertvollen Beweis von Unbefangenheit geben, wenn er eine solche Arbeit veranlaßte.

Nach der zeitlichen Ordnung müssen wir uns von R. Wagner zu einem Mann begeben, der eine Zeitlang als Gegner dieses Gewaltigen, die Aufmerksamkeit, wenn auch nur spärlicher Kreise erregt hat. Es ist der kürzlich in Basel verstorbene Selmar Bagge. Sein Leben hat G. Eglinger kurz und mit der wohlwollenden Übertreibung des Nekrologisten beschrieben. Nichts von Bagges Taten wird ins nächste Jahrhundert mit hinübergehen; aber doch war er ein interessanter Mann, der unsere Achtung für die Tatkraft verdient, mit der er sich aus den kleinen Verhältnissen eines Lemberger Orchestercellisten, zum Redakteur einer angesehenen deutschen Musikzeitung und zum Baseler Professor emporgearbeitet hat. Das Glück hat ihn getragen und verlassen. Seine Begabung war namentlich nach der Verstandesseite mehr als gewöhnlich; seine Schuld war, dass er ihre Entwickelung, durch halbgültige Grundsätze und durch Parteilockungen geblendet, vorzeitig abbrach.

Gewöhnlich entschädigen die Lebensbeschreibungen solcher Männer wie Bagge für den Mangel an großer Individualität durch eine reiche Ausbeute im Zuständlichen. Das Beste nach dieser Seite hin hat Bagge seinem Biographen selbst durch eine sehr lebendige Schilderung der Verhältnisse der Lemberger Musik in den vierziger Jahren geliefert.

Wenn wir unter die bemerkenswerten Schriften des Jahres 1897 auch den vielgenannten Gedankenkorb Rubinsteins aufnehmen, so bestimmt hierzu keineswegs der absolute Wert seines Inhalts. Wir sind Gott sei Dank doch noch nicht so weit, dass wir uns aufregen und ein besonders Rühmens davon machen, wenn einmal ein Musiker Gedanken nachhängt und Ausdruck gibt, die außerhalb des gewöhnlichen Musikquatsches und über ihm liegen. Originell und wirklich neu ist unter den Schnitzeln und Spänen dieses Korbes nichts und ein mehr belesener Herausgeber als Herr Hermann Wolff würde bemerkt haben, daß die frappantesten Einfälle, die er enthält, nichts als Lesefrüchte sind, deren Quelle nicht angegeben, aber leicht oder mit einiger Bemühung festzustellen ist. Je bestimmter wir der Ansicht sind, daß Rubinstein in seinem Wert als Erfinder und musikalischer Kopf von der zünftigen und unzünftigen Kritik in den letzten Jahrzehnten seines Lebens ungerecht behandelt worden ist, desto entschiedener möchten wir davor warnen, dass seine allgemeine geistige Ausstattung auf Grund dieses Gedankenkorbes überschätzt wird. Der Wert dieses nachgelassenen Buchs liegt nach der biographischen Seite. Er bestätigt uns vor allem das, was Rubinsteins unglückliches Buch von der »Musik und ihre Meister« schon deutlich merken läßt, was aber aus seinen letzten Symphonien noch viel vernehmlicher spricht: daß durch die Seele dieses so herrlich begabten Künstlers ein tiefer Riß ging, daß er sich elend durch und durch, mit dem Leben zerfallen fühlte. Einen Schlüssel hierzu geben die vielen Variationen über das Thema »Das ewig Weibliche zieht uns hinab«, wie er einmal Goethe parodiert. Außerdem bringt der Gedankenkorb manch hübsche Notiz über Rubinsteins musikalische Liebhabereien, seine Schwärmereien fürs Klavier z. B., und über Entstehung einzelner Werke. So führt er den Entwurf seines 3. Klavierkonzerts auf einen Traum zurück: das Klavier will ins Orchester aufgenommen werden. Als man das verweigert, will es selbst Orchester sein und wird dafür zum Tempel hinausgeworfen.

Den Schluß der Beiträge zur Künstlergeschichte mag

F. Rösch mit einer Schrift bilden, die unter dem Haupttitel Musik-ästhetische Streitfragen erschienen ist. Er verspricht ein ähnliches Unternehmen wie es alle Fakultäten mehrfach, die Juristen z. B. in der allgemein bekannten Sammlung von Holzendorffs besitzen und wir sind dann in der angenehmen Lage Herrn Rösch zu beglückwünschen, daß er von den bedauerlichen Lücken im heutigen musikalischen Geistesleben, auf die am Anfang dieses Aufsatzes hingedeutet worden ist, eine der schlimmsten erkannt hat, und sich anschickt sie auszufüllen. Der Spezialtitel: Streiflichter . . . zu den ausgewählten Schriften von Hans von Bülow zeigt, um was es sich bei diesem Eröffnungsstück handelt. Rösch greift die Herausgeberin, Frau Marie von Bülow, an, weil sie sich Auslassungen und starke Freiheiten und Willkürlichkeiten erlaubt hat. Man kann diese Ausgabe auch aus einem anderen Grunde beanstanden: sie hätte im Interesse Bülows überhaupt unterbleiben sollen. Hans von Bülows Verdienste um die Klarheit im musikalischen Vortrag, seine Erfolge im Kampfe gegen jegliche Gedankenlosigkeit beim Musikbetrieb werden noch lange unvergessen bleiben, die ritterliche und temperamentvolle Tapferkeit, mit der er seinerzeit die Sache Wagners, Liszts und Berlioz' verfochten, möge im Musikerstand nie aussterben, solange es noch Vorurteile zu beseitigen und Ungerechtigkeiten auszugleichen gibt. Er glich in der Kunst seiner Zeit einer Naturkraft, die wehe tut und vernichtet, aber weit mehr auffrischt und belebt. Indes bei allen Vorzügen — zum Ideal taugt Bülow durchaus nicht, schon nicht wegen der dämonischen Neigung zu Übertreibungen jeglicher Art, die ihn immer stärker beherrschte, je älter er wurde, die ihn als Künstler die Deutlichkeit bis zur Karikatur verfolgen ließ, als Charakter zuweilen der Lächerlichkeit preisgab. Es ist Zeit, gegen den Götzendienst, der heute mit Bülow getrieben wird, endlich Einspruch zu erheben, und wenn irgendetwas diesen Einspruch unterstützen kann, so ist es eben diese Ausgabe seiner ausgewählten Schriften. Der Himmel verhüte, daß dieser Band etwa in fünfhundert oder tausend Jahren als einer der spärlichen Reste europäischer Musik in einer afrikanischen Bibliothek das Wesen der heutigen deutschen Tonkunst zu vertreten hat! Was würden die ehemaligen Wilden für Begriffe von unseren Größen sich bilden müssen! Die schriftstellerische Tätigkeit Bülows zerfällt in drei Gruppen: Konzert- und Theaterberichte, Rezensionen von Kompositionen, Reisebriefe. Sie erfreut durch die Frische, den Eifer und die

Zähigkeit, mit der er in den ersten Jahrzehnten bei passenden und unpassenden Gelegenheiten für die neudeutsche Richtung, für die Interessen unbekannter Talente eintritt. Sie läßt aber keinen Zweifel darüber, daß sein Wissen mäßig, seine Bildung sehr ungleich, in musikalischen Dingen viel schwächer war als in allgemeinen. Seine Leistungen sind daher nur ausnahmsweise hervorragend, im Durchschnitt gewöhnlich und was die Hauptsache ist: sie gehen immer mehr zurück, bis sie in den letzten Reisebriefen bei dem Punkt anlangen, wo die Gemeinheit beginnt. Wir haben in dem Bülow der ausgewählten Schriften ein sprechendes Beispiel für die Verheerungen, die Musik und Virtuosentum in einem ursprünglich ausgezeichneten Geist anzurichten vermögen. Wem das noch nicht einleuchtet, der mag die Entwickelung Bülows zum Überfluß mit der Heinrich von Treitschkes vergleichen, der mit ihm Alter, Geburtsstand und Abkunft aus altadeliger Familie teilte. Aber hier ging es hinauf, dort hinab! Das einmal mit allem Nachdruck auszusprechen, halten wir im Interesse unserer musikalischen Jugend für dringend geboten.

Von den Schriften und Büchern der zweiten Abteilung gebührt ein gewisser Altersvortritt denen, die sich mit Liturgie beschäftigen. Seit die Kirchen der künstlerischen Seite ihrer Gottesdienste wieder größere Aufmerksamkeit zugewendet haben, wird auf diesem Gebiete mit einem früher ungekannten Fleiße gearbeitet, und die bedeutendsten Leistungen der Musikwissenschaft überhaupt kommen in den letzten Jahren auf seine Rechnung. Ganz besonders belebend haben auf diese liturgischen und überhaupt die Studien über frühchristliche Kunst zwei Veröffentlichungen gewirkt: die Paléographie musicale der Benediktiner von Solesmes und Gevaerts »La Mélopée antique dans le chant de l'église moderne«. Jene Paléographie stellte die ganze Wissenschaft auf ganz neue Grundlagen, was Quellen, Gevaerts Buch, das zum ersten Male eine gangbare Brücke vom Altertum zum Mittelalter schlug, was Ideen betrifft. Auf beiden Werken fußt auch mehr oder weniger der Ertrag des vergangenen Jahrs. Es muss hier, wo in Spezialfächer nicht eingegangen werden kann, genügen, die Hauptarbeiten zu nennen. Das ist die Fortsetzung von O. Fleischers »Neumenstudien« und G. Jacobsthals »Chromatische Alteration«. Ihnen darf man noch eine weniger umfangreiche Arbeit von Bernouilli anreihen: Die Choralnotenschrift im späteren Mittelalter, die eine wertvolle Kritik der vorhandenen Arbeiten und Ansichten enthält, und in ihrem zu erwartenden zweiten Teil,

der des Verfassers eigene Theorie bringen wird, noch Bedeutenderes verspricht. Auch Fr. Consolos »Cenni sull' origine e sul progresso della musica liturgica« erregt ein gewisses Interesse, wenn auch nicht durchweg ein freudiges. Der Verfasser weist an einem wichtigen Beispiel den schon lange bekannten Einfluß der hebräischen auf unsere liturgische Musik nach, verfährt dabei aber wissenschaftlich sehr befremdlich und gerät mit den am Ende gebotenen praktischen Proben in ein vollständig Meyerbeersches Fahrwasser. Altväterisch ist er auch darin, daß er noch an der früheren italienischen Sitte hängt, der Arbeit Empfehlungsbriefe vorzudrucken und zwar von im allgemeinen bekannten Namen, die aber, wie F. Hiller, in der Mehrzahl auf liturgischem Gebiete vollständige Nullen sind.

Ins Mittelalter, wo die Liturgie heimisch ist, führt uns auch Joseph Wichner in Regensburg mit einem Buch: »Stundenrufe und Lieder der deutschen Nachtwächter« das mehr Beifall und Anklang in der Presse gefunden hat, als sie ernsten Arbeiten in der Regel zuteil wird. Es kommt wohl mit daher, daß Wichner einen ganzen Teil seines Buchs der heiteren Seite des Themas gewidmet hat. Auch die Einleitung behandelt den Gegenstand vorwiegend von der spaßhaften Seite. Soweit sie sich mit der Geschichte befaßt, führt sie das Horn des Wächters bis auf Karl den Großen zurück, das Singen aufs 15. Jahrhundert, die Nachweise für die Stundenrufe ins 14. (Augsburg), die tragische Feindschaft zwischen Studenten und Nachtwächtern ins 17. Jahrhundert. Für ehrbar erklärt Wichner den Stand der Nachtwächter erst seit 1741. Das sind alles Mitteilungen, die der Kontrolle und der Vertiefung bedürfen. Man kann in der Poesie die Spuren des Nachtwächters wohl bis ins Nibelungenlied zurückverfolgen und geht kaum fehl, wenn man ihn in einen engeren Zusammenhang mit der Kirche bringt, wie ja heut noch in einzelnen Orten die Nachtwache dem Türmer obliegt. Ein kirchlicher Anklang liegt in der Mehrzahl der Texte von Stundenrufen und Liedern und auch in ihrer Musik, mit der wir es hier ja ausschließlich zu tun haben. Für sie bringt Wichner einige zwanzig Beispiele, deren Wahl wenig sachverständigen Blick zeigt. Denn in ihnen sind Kuriositäten, außerordentliche Leistungen viel mehr berücksichtigt, als Durchschnitt und Norm. Diese ist dem Kunstgesang, der Virtuosität fremd und neigt zu liturgischen Wendungen und zu einfachsten Bildungen: Rezitativstil und Melodiebildungen auf Dreiklangs-

töne überwiegen durch alle Provinzen und Länder. R. Wagner hat mit seinem Nachtwächter in den »Meistersingern« den Typus ganz vorzüglich herausgegriffen.

Das Thema verlangte eine Behandlung von musikalischer Seite, wie sie ungefähr Joh. Georg Kastner in seinen »cris du peuple« den Pariser Straßenausrufern zuteil hat werden lassen. Allgemein gefaßt, bildet es einen Teil jener Volksbräuche, die im Sinne der Gebrüder Grimm angesehen sein wollen. Wichners Arbeit hat hoffentlich den Erfolg, daß der Gegenstand im Auge behalten wird. Möchte ihn gelegentlich ein neuer W. Riehl in die Hand nehmen! Unser deutsches Land steckt heute noch voller Reste einer Poesie, die aus dem Zunft- und Kastenwesen erblüht ist, einer Zeit entstammt, in der man sich in der Scheidung in Stände und Lebensalter nicht genug tun konnte. Auch unser Reichtum an Kinderliedern geht auf diese nationale Eigenheit zurück. Hier hat der als Sammler so hoch verdiente F. M. Böhme im vergangenen Jahre wieder eingegriffen und einen neuen stattlichen Band vorgelegt, der die Aufschrift trägt: »Deutsches Kinderlied und Kinderspiel«. Er umfaßt in zwei Büchern gute zwei und ein halbes tausend Nummern, die das ganze Geistes- und Gemütsleben des Kindes und nach ihrer Entstehungszeit ein Jahrtausend umfassen. Wie in seinem Altdeutschen Liederbuch und in seiner Ausgabe des Erkschen Liederhorts hat Böhme auch hier Text und Musik mit Nachweisen und Bemerkungen ergänzt, die den Hauptgegenstand der Fachkritik bilden werden.

Mit dem Lied im allgemeinen beschäftigt sich ein englisches, in englischer Art vornehm ausgestattetes Buch von A. Fitz-Gerald. Es verspricht: Stories of famous songs d. h. ungefähr: Anekdoten von berühmten Liedern. Wer Story hier im Sinne von Geschichte wählte, käme nicht auf seine Rechnung. Auch in dieser Beschränkung ist der Verfasser dem Thema nicht gewachsen und ersichtlich dem Material gegenüber vom Zufall abhängig gewesen. Selbst unter den englischen Liedern bringt er viele, die nicht dahin gehören. Unter den deutschen Liedern macht er das »Kanapeelied« zu einer Berühmtheit, doch wohl nur, weil ihm Friedlaenders Abhandlung über dieses Stück nicht zwar in die Hände geraten, aber zu Ohren gekommen ist. Ein so unentbehrliches Werk, wie Wustmanns »Als der Großvater etc.« kennt er nicht und datiert unsere Nationallieder seit den Befreiungskriegen. »Was ist des Deutschen Vaterland« wird unter die Kriegslieder gestellt, das

»Schwertlied« beständig als »Die Schwertlied« angeführt und im Text der ersten Verses folgendermaßen mißhandelt:

»Du Schwert an meiner Linken,
Was soll dein heitres Blinken?
Bin freien Mannes Wehr,
Das freut dem Schwerte sehr!«

Bei einer solchen Qualifikation des Verfassers verbietet es sich, von einer Anekdote Notiz zu nehmen, die (auf S. 259) das Thüringer »Ach wie ist's möglich dann« mit R. Wagner in Zusammenhang bringt. Wir stellen uns den Verfasser dieses Buchs als einen Dilettanten vor.

Ein Landsmann von ihm, der sich als Musiker und musikalischer Schriftsteller bereits bewährt hat, J. S. Shedlock, tritt mit einem Buch über die Klaviersonate in eine Lücke ein, die der Geschichte musikalischer Formen schon lange übel gestanden hat. Kein Zweig der Instrumentalmusik hat ein so großes Publikum, wie die Klaviersonate und doch gibt es über ihre Entwickelung nichts als bescheidene Versuche, von denen nur die Arbeit von Faißt (in der Cäcilia) größere Bedeutung hat.

Das Buch hat außer Einleitung und Register zehn Kapitel. Von ihnen wird wohl das vorletzte »Die Sonate in England« als das beste zu gelten haben. Hier hat der Verfasser vieles zu bieten, was uns Kontinentalen weniger vertraut ist. Seine Liste englischer Klaviersonaten erstreckt sich von Arne bis auf Stanford. Dieser letztgenannte Komponist ist seltsamerweise auf Grund einer ungedruckten Sonate behandelt worden. Das Thema selbst hat eine schwierige Partie, das ist die erste Entwickelung der Sonate. Sie hat auch Shedlock nicht besiegt. Er gibt statt eines klaren Bildes einen Wirrwarr, zum Teil, weil er mit beschränktem Material arbeitet, aber hauptsächlich deshalb, weil er in seiner Rechnung die Hauptgröße übersehen hat. Das ist Al. Scarlatti! Obwohl dieser große Meister in der Klavierkomposition nur Gastrollen gegeben hat, bestimmt er doch auch in ihr, wie in aller Instrumentalmusik seiner Zeit die Entwickelung. Seine Opernsymphonien haben auch in der Klaviersonate die dreisätzige Form durchgesetzt; alle früheren, teilweise feineren und künstlerisch vorzüglicheren Bildungen schwanden davor. Nur im Concerto grosso hinterließen sie durch Corellis Werke und seine Nachfolger noch eine bedeutende Spur.

Festen Boden betritt Shedlock mit dem Kapitel über Kuhnau, von dessen biblischen Sonaten er kürzlich die ersten zwei Nummern in einer guten Neuausgabe vorgelegt hat. Mußten

wir uns das von einem Engländer wegnehmen lassen? In der Geschichte Kuhnaus sind ihm einige Wendungen untergelaufen, die dem Ausländer nicht angerechnet werden sollen, über die jedoch in der deutschen Ausgabe des Buchs eine Bemerkung nicht hätte fehlen sollen. Kuhnaus Familie ist infolge der großen Protestantenvertreibung, die im 16. Jahrhundert Österreichs beste Bergleute auf das sächsische Erzgebirge führte, nach Geysing gekommen. Dieses Ereignis hat bei Shedlock die milde Form: »Kuhnaus Großvater mußte religiöser Ansichten wegen Böhmen verlassen.« Daß Kuhnau als Alumnus der Kreuzschule ganz natürlich in die Musik hereinkam, ist dem Verfasser ebenfalls nicht klar. Ein Studium von Helds Kreuzkantorat und der Literatur über unsere alten Schulchöre, die ja die Konservatorien der früheren Jahrhunderte waren, hätte gegen einige Blößen geschützt. So hält Shedlock Chr. Weyse, den berühmten Rektor von Zittau für einen Musiker. »Unter Weyses Leitung« soll eine Motette von Kuhnau, der eine Zeitlang das Gymnasium in Zittau besuchte, aufgeführt worden sein. Bei Behandlung der Frage, ob Händel Kuhnau gekannt habe, verfährt Shedlock etwas zu rasch. Die vermeintlichen Entlehnungen von Noten mit punktierten Rhythmen würden sich in Hülle und Fülle auch bei Lully und Rameau nachweisen lassen. Zu lernen ist aus dem Kapitel über Pasquini, und dem Verfasser dafür zu danken. Den Zeitgenossen und Nachfolgern der Klassiker gegenüber verfährt Shedlock mit einer Kürze, die der Bedeutung, welche einzelne dieser Männer wie Clementi, Wölffl, Hummel für Technik und Figuration haben, nicht gerecht wird. Unbillig sind auch die häufigen Vergleiche von älteren Kompositionen mit Beethovenschen Werken. Eine Geschichte, die einen Einzigen und sei er auch Beethoven von vornherein als Muster und Ideal aufstellt, bindet sich Mund und Hände und ist zur Unfruchtbarkeit verdammt. Für den Abschnitt über die Neueste Zeit ist zu bemerken, daß Brahms seine ersten Klaviersonaten vor der Bekanntschaft mit Liszt geschrieben hat.

Eine Stelle (auf S. 40 Cessante ration*es* prohibition*es* cessat ipsa prohibitio) kann den Verdacht erregen, daß Shedlocks Latein nicht fest ist. Das hätte die Übersetzerin berichtigen dürfen und müssen. Doch sie leistet sich selbst »sein*e* Syntagma musicum« und kann leider nicht einmal Deutsch. S. 8 u. 31 ein Nominativ: Beckern für Becker. S. 27: »In einigen Lexica« für Lexicis. In dem Kapitel über Kuhnau spricht sie von Kuhnaus Bibel-Sonaten statt von seinen biblischen Sonaten,

später von Ph. E. Bachs Württemberg-Sonaten, statt von Württembergischen Sonaten. Nächstens werden wir wohl auch von Engel-Suiten und von Franzos-Suiten lesen. Seite 135 kommen »Die Miniatürs«.

Einen zweiten Beitrag zur Geschichte der Instrumentalmusik hat Felix Weingartner mit einer Schrift über: »Die Symphonie nach Beethoven« gebracht. Sie ist aus einem Vortrag hervorgegangen und zeichnet sich durch einen flotten, frischen Ton, eine Fülle hübscher, auch mutiger Bemerkungen und wirkliches musikalisches, Vorzüge und Schwächen auch bei Lieblingen wie Berlioz und Liszt unterscheidendes Urteil aus. Ungerecht finden wir den Verfasser nur Robert Schumann gegenüber, für dessen Bestes und Eignes ihm, obwohl er seine Autorität als Kapellmeister ins Feld führt, das Verständnis fehlt. Brahms will er nicht gegen Wagner ausgespielt und nicht mit Bach und Beethoven verglichen haben. Dieser Vergleich wird auch kaum nach dem Sinn von Brahms selbst gewesen sein, der gescheit und bescheiden zugleich gelegentlich wohl seine eigenen Symphonien »halbschürig« nannte. Es ist ein neuer Beweis der oben erwähnten Überschätzung H. v. Bülows, wenn der von ihm herrührende Kalauer: »Bach-Beethoven-Brahms« die Grundlage für Musikfeste und Abonnementkonzerte hergibt.

Eine eigentliche Arbeit kann man die Weingartnersche Schrift nicht nennen. Das verbietet sich durch das spärliche Schlußergebnis, welches uns nur sagt, was jedermann von allein schon weiß, daß nämlich die neuere Symphonie Programm-Musik oder Beethovennachahmung ist. Es verbietet sich auch durch die Methode Weingartners, die dem Zusammenhang, der zwischen den verschiedenen Richtungen der neuen Symphonie untereinander besteht, der sie mit dem Geistesleben der Zeit verbindet, ebensowenig nachgeht wie ihren Ursachen und Zielen. Ganz besonders dürftig berührt das z. B. bei Borodin. Auch um Literatur hat sich Weingartner viel zu wenig bemüht. Seine Forderung, daß einmal ein Musikhistoriker gründlich feststellen sollte, daß Programm-Musik keine Erfindung der neueren Komponisten ist, — diese Forderung ist längst und wiederholt erfüllt worden. Wenn man aber sich nur um die Mitarbeiter der Berliner Allgemeinen Zeitung, die Herren Reimann und Heintz kümmert, erfährt man das nicht. Der Stil Weingartners verrät auch in dieser Schrift wieder eine Trabantennatur; diesmal hat Nietzsches »Also sprach Zarathustra« abgefärbt.

Als Anhang zu dem Abschnitte über Instrumentalmusik er-

wähnen wir ein englisches Buch: Lyon & Healy's Catalogue of their Collection of Rare Old Violins. Ohne auf wissenschaftlichen Charakter Anspruch zu machen, gibt diese Arbeit in ähnlicher Art wie Georg Harts »The violins its famous makers etc.« (London 1875) eine ganz brauchbare Skizze von den hauptsächlichsten Geigenbauern und ihren Schulen. Der eigentliche Zweck ist die in London und England zahlreicher als irgendwo sonst in der Welt vorhandenen Liebhaber alter Geigen mit den Merkmalen der Echtheit genau bekannt zu machen. Das wird noch mehr als durch die Beschreibungen durch die Abbildungen erreicht, die den Text begleiten.

Den Rest unserer zweiten Abteilung bilden Beiträge zur musikalischen Ortsgeschichte. Am weitesten in die Vergangenheit zurück geht unter ihnen F. L. Chartier mit L'ancien Chapitre de Notre Dame de Paris et sa maîtrise 1326 bis 1790. Das ist also die Geschichte der Chorschule von Notre Dame in Paris, dem wichtigsten Institute dieser Art, das in Frankreich bestanden hat. Die Revolution hat ihm im Jahre 1790 ein Ende gemacht und seine musikalischen Aufgaben dem Konservatorium überwiesen. Eine Fülle von Komponisten ersten Rangs wie die päpstliche Kapelle, hat diese Maitrise nicht besessen und ihre Leistungen haben kaum etwas Besonderes. Die Geschichte, die Chartier hier von ihr vorlegt, hat aber ihre Bedeutung durch einige Dokumente, die der allgemeinen Musikgeschichte mit zugute kommen. Ein solches ist das Reglement des Kanzlers Gerson, das über die erste Zeit des Kontrapunkts neue Mitteilungen bringt. Bekannte Dinge wie Fauxbourdons und Monochord setzt Chartier in einer ungewöhnlich geschickten und anregenden Art auseinander.

Eine Geschichte des Straßburger Männergesangvereins zu seinem 25 jährigen Stiftungsfeste verfaßt vom Präsidenten des Vereins H. Hertzig erwähnen wir nur, weil ihr hochtrabender Obertitel: »Das deutsche Lied im Elsaß« Erwartungen anregt, zu deren Erfüllung auch nicht einmal der Versuch gemacht wird.

Wie schon seit längerer Zeit ist auch in diesem letztvergangenen Jahre der Hauptteil der musikalischen Ortsgeschichte auf die Oper gelenkt worden. Aus Deutschland hat es uns eine Geschichte des Breslauer Theaters von Maximilian Schlesinger gebracht. Für diese Stadt besaßen wir wie für die meisten deutschen Plätze nur eine Art gutgemeinter aber ungenauer Chronik aus der Feder eines Schauspielers, die die

zugänglichsten Daten aus der neueren Zeit bis 1837 mitteilte. Das neue Werk geht von 1522—1841 und beruht auf amtlichen und sonstigen besten Quellen. Die Schicksale der Bühnenkunst in Breslau zeigen die allbekannten Erscheinungen: Schuldrama, Jesuitentheater, Staatsaktion und Stegreifposse. Einiges Sonderinteresse darf Breslau voraussetzen durch seine Beziehungen zur schlesischen Dichterschule, durch den Aufenthalt, den Lessing in der schlesischen Hauptstadt nahm. Die Oper und zwar, wie natürlich, zuerst die italienische ist hier 1725 eingeführt worden, scheint aber keinen besonders günstigen Boden gefunden zu haben. Die bedeutenden Wandertruppen eines Locatelli, Minghetti, Scalabrini, die andere deutsche Städte im 18. Jahrhundert auf dem laufenden hielten, scheinen nicht hergekommen zu sein. Im Jahre 1782 vermeldet Schlesinger die Aufführung eines Oratoriums von Gluck — ohne weitere Bemerkung. Da wir aber von Oratorien Glucks nichts wissen, nimmt sich vielleicht Professor Bohn oder ein anderer Breslauer Fachmann die Mühe, über den Fall aufzuklären. Das wahrscheinlichste wäre Aufführung einer Gluckschen Oper ohne Aktion. Die Musik scheint nicht die Sache Schlesingers zu sein. Das deutsche Singspiel nennt er mißverständlich immer »Operette«, in seiner Geschichte springt er von Schweitzer auf Naumann. Zu danken haben wir ihm für das genaue Datum von C. M. v. Webers Anstellung als Kapellmeister am Breslauer Theater: 11. Juli 1804. Daß sich der Komponist um dieses Institut große Verdienste erworben, in der Stadt einen großen Anhang gefunden hat, bezweifeln wir nicht. Daß aber sein Freischütz, nachdem er am 20. November 1821 zum ersten Male in Breslau gegeben worden, am 28. Dezember schon die fünfzigste Aufführung erlebt haben soll, geht uns gegen alle Mathematik. Da fehlt doch wohl die richtige Jahresangabe!

Wie Italien als das Land, in dem die Oper den größten Kulturwert jederzeit gehabt hat, die Heimat der Operngeschichten ist, so hat es auch jetzt wieder auf diesem Gebiet den Vorrang: Zu verzeichnen haben wir da J. C. Cinelli: Memorie chronistoriche del teatro di Pesaro (1637—1897), die in der in Pesaro erscheinenden La Cronica musicale erschienen sind. In einer Provinzialstadt von 15000 Einwohnern eine Musikzeitung mit ernsthaften Arbeiten — wo haben wir das im stolzen Deutschland? Die Arbeit selbst spricht die Sprache der Akten und reiht sich nach Inhalt und Form den bedeutendsten Werken an, mit denen die italienischen Schriftsteller in neuerer

Zeit die Geschichte der Oper vorbereitet haben: Ricci, Bottura, Wiel. Der letztere, wohl die bedeutendste jetzt lebende Kraft auf dem Gebiete, hat im vergangenen Jahre seine Arbeiten über die venezianische Oper mit einem neuen starken Bande ergänzt, der das ganze 18. Jahrhundert erledigt[1]). Sein Studium ist natürlich allen Gelehrten, die hier arbeiten wollen, unentbehrlich, er kann aber auch zur Lektüre empfohlen werden. Durch keine andere Gelegenheit läßt sich so gut und sicher ein Einblick in das Wesen und den Mechanismus der italienischen Oper gewinnen.

An die Ortsgeschichte können wir leider nur einen Beitrag zur musikalischen Landesgeschichte schließen: den zweiten Teil von Dr. Wilibald Nagels Geschichte der Musik in England, die hiermit vollendet ist. Der Verfasser will nicht über Purcell hinausgehen, weil er sich weiter mit Chrysander und anderen Schriftstellern treffen würde. Man darf diese Resignation bedauern und sie ist unnötig, denn Nagel hat seine eigene Art: keiner vor ihm hat den volkstümlichen Charakter, den die praktische Tonkunst und die Theorie in England immer eingehalten haben, klarer wie Nagel erkannt. Das Buch ist das beste, was wir über den Gegenstand besitzen, ernstlich anfechtbar nur in den unzureichenden Quellenangaben.

Unsere dritte Abteilung besteht nur aus wenigen Büchern, aber sie umschließen eine höchst ansehnliche Summe von Kühnheit und großen Absichten.

Da haben wir zunächst zwei große Anläufe zu einer neuen Kritik und Ästhetik; nämlich: Julius Fuchs: Kritik der Tonwerke, und Dr. A. Ruths: Experimentaluntersuchungen über Musikphantome. Fuchs will nichts Geringeres als ein Nachschlagebuch und Verzeichnis gangbarer Kompositionen, wesentlich für Haus- und Kammermusik geben, das zugleich ein kritischer Führer sein soll. Vielen hundert Komponisten und vielleicht fünfzigtausend Kompositionen gegenüber den Mut zur Durchführung der Absicht besessen zu haben — dessen darf sich der Verfasser in unserer Zeit der Kleinkrämerei wohl rühmen. Auch die Methode, in der er sich seinem Leser klarzumachen sucht, ist gut. Er teilt die Komponisten nach dem dauernden Wert ihrer Schöpfungen, die Werke

[1]) Taddeo Wiel: I teatri Veneziani del settecento. Catalogo delle opere in musica rappresentate nel secolo XVIII in Venezia. Venezia 1897, 8°. LXXX, 600 S.

nach dem Grad ihrer Schwierigkeit und bildet zur Bezeichnung der Abstufung ganz passende Systeme. Mit I, II, III, IV stellt er die Komponisten in vier Wertklassen, 1, 2, 3 darin Unterabteilungen. Die Werke der Komponisten erhalten ihre Rangordnung mit den Mitteln des Alphabets A—AB, B und weiter Aa, Aab usf. Freilich wenn man Stichproben auf das Verfahren anstellt, da zeigen sich die Grenzen des Menschenmöglichen bald. Wir finden genug Beweise eines gesunden musikalischen Urteils und guter Bildung im Buch: aber auch reine Ungeheuerlichkeiten: Alessandro Scarlatti in einer Klasse (in II^2) mit Ad. v. Goldschmidt und P. Mascagni!

Dr. Ruths verspricht nicht mehr und nicht weniger als die wissenschaftlichen Fundamente einer Ästhetik der Künste, zunächst der Tonkunst zu geben. Das Mittel dazu sind ihm die Phantome, die »in charakteristischen Zügen mit den Vorgängen in dem Gehirn der schaffenden Meister übereinstimmen«. Was sind diese Phantome? Farbenerscheinungen und Bilder, die gewisse, — nicht alle — Hörer beim Anhören von Musik erleben. Blumen spielen unter diesen Phantomen eine Hauptrolle. Allem Anschein nach spiegeln diese Phantome nur Kolorit und Nüancen wider und haben mit den Ideen und der Kunst der Gedankenführung keinen oder wenig Zusammenhang. Besonders mißtrauisch machen Stellen offenbarer musikalischer Dilettanterei. S. 279 z. B. ist von Posaunen in der Eroica die Rede.

Ein Buch von offenbarem Wert ist dagegen Franz Kullak: Der Vortrag in der Musik am Ende des 19. Jahrhunderts. Wagners Abhandlung »Über das Dirigieren« hat die Frage des Vortrags und seiner Freiheit auf die Tagesordnung gesetzt und manchen trefflichen Versuch sie zu lösen hervorgerufen. Auf dem Wege der Naturerkenntnis hat das Entschiedenste H. Riemann hierzu getan. Es war aber auch vor allem der geschichtliche Weg zu begehen und nachzusehen, was von Vortragsgesetzen in theoretischen Werken aus den älteren Perioden vorhanden wäre. Namentlich als F. Weingartner auch ein Werkchen »Über das Dirigieren« veröffentlichte und abermals Rich. Wagner und Reformator zu spielen anfing, muß das allen Einsichtigen klar geworden sein. Kullak hat nun diese wichtige Arbeit auf sich genommen und sein Buch kann allgemein empfohlen werden. Unter den Vortragslehren des 18. Jahrhunderts, die er heranzieht, fehlt leider Leopold Mozarts Violinschule. Auch die alten Gesangstheorien hätten Ausbeute gegeben, z. B. über das Rubato. — Betonen möchten wir Kullak gegenüber,

daß ein Rest von Subjektivität vom musikalischen Vortrag nie wird zu trennen sein.

Am Eingang dieses Aufsatzes ist über mangelhafte Leistungen der höheren musikalischen Publizistik, das Fehlen der Wächter- und Warnerstimmen geklagt worden. Indes liegen doch zwei Pamphlete vor, die sich mit der Zukunft der deutschen Musik beschäftigen. Die eine Schrift: »Was wird aus unserer deutschen Musik« ist von August Reißmann, die andere: »Wohin treiben wir?« von Bernh. Scholz.

Max Hesse hat vor einigen Jahren umgefragt bei namhaften deutschen Musikern, wie sie über das künftige Geschick der deutschen Musik dächten. Diese Frage zu stellen war ein Verdienst, und daß sie bei der Mehrzahl der Gefragten kein Verständnis fand, war keine Ehre für den Stand. Wir bringen die Schriften Reißmanns und Scholzens mit jenem Schritt des Hesseschen Kalenders wohl nicht ohne Berechtigung in Zusammenhang. Beide Männer antworten pessimistisch und machen für die schlimme Wendung, die die Entwickelung der deutschen Musik nach ihrer Ansicht genommen hat und nehmen will, mehr oder weniger artig Rich. Wagner verantwortlich. Dieser Standpunkt erscheint uns etwas veraltet und erinnert an ein Wort, das Talleyrand über die Bourbonen gebraucht hat. Die Zukunft der deutschen Musik hängt nicht mehr von Richtungen in der Komposition und ähnlichen querelles allemandes ab, sondern davon, was die Volksschule in Zukunft für sie leisten und wie das Konservatorium die Fachmusiker ausbilden wird. Reißmann schließt nihilistisch, Scholz verspricht sich etwas Erhebliches von der allgemeinen Verbreitung der sogenannten Volkskonzerte. Dieses Mittel gleicht doch wohl dem jenes Bauers, der auf sein in den Fundamenten schwaches Haus ein zweites und besonders schweres Dach setzte. Da brach das ganze Haus zusammen. — Wir erblicken in dem immer mehr wachsenden Übergewicht des Konzerts eine der größten Gefahren für die deutsche Musik. Selbst wenn es innerlich gesünder wäre als es zurzeit ist, müßten wir mit allen Kräften darnach streben, dieses Institut zu anderen, zwar bescheideneren, aber wichtigeren Formen der Musikpflege allmählich wieder in das rechte Verhältnis zu bringen. Möchte sich unser Jahrbuch dieser Frage einmal annehmen.

Bericht über bemerkenswerte musikalische Bücher und Schriften

aus dem Jahre 1898

Wie in der praktischen Musik sich die Neuausgaben und die Aufführungen alter Tonwerke mehren, so wächst auch in der Musikwissenschaft der historische Sinn ersichtlich. Das vergangene Jahr zeigt das darin, daß unter den Büchern und Schriften, in denen musikalische Fragen erörtert werden, die geschichtlichen Arbeiten bei weitem überwiegen. Nur die vorlauten Dunkelmänner, die geistig oder geschäftlich vom Parteiwirrwarr leben, können diese Tatsache bedauern. Alle unbefangenen Musikfreunde müssen sich darüber freuen; denn nur eine umfassende Kenntnis von durch Erfahrung bewährten Tatsachen sichert ein besonnenes und gerechtes Urteil. Die Zeit der lediglich durch philosophisches Nachdenken und Behaupten gewonnenen Freihandästhetik, die in allen schwierigen Lagen versagt, ist vorbei.

Da, wie bekannt, für geschichtliche Studien die Bibliothekskunde eine der wichtigsten Voraussetzungen bildet, so berichten wir zunächst kurz über den Zuwachs, den sie im Jahre 1898 erfahren hat. Er beschränkt sich auf ein einziges größeres Werk, doch ist das ein sehr wichtiges: Der Katalog der Brüsseler Konservatoriumsbibliothek (Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles) von Alfred Wotquenne.

Von Brüssel, das durch Fétis die Heimat, durch Gevaert ein Hauptsitz der historischen Richtung geworden ist, das ihren Wert durch die Leistungen der neuen belgischen Komponistenschule bekundet hat, darf man von vornherein ein vorzügliches Bibliothekwesen erwarten. Die Kenner wissen seit langem, daß die Tatsachen diesen Erwartungen entsprechen. Weitere Kreise haben sich davon früher schon durch den Katalog der Fétisschen Bibliothek überzeugen können; der neue Katalog des

Brüsseler Konservatoriums berichtet über weitere bedeutende Vorräte. In der geistlichen Musik nimmt allerdings die Bibliothek des Konservatoriums keinen hervorragenden Platz ein. Uns Deutsche interessieren aber in dieser Abteilung die reichen Sammlungen von Kompositionen P. E. Bachs und G. Telemanns. Die Kirchenkantaten des letzteren liegen in Brüssel vollständig vor und können diejenigen, die es noch nicht wissen, darüber belehren, daß der Fleiß, mit dem Seb. Bach dieses Gebiet gepflegt hat, im 18. Jahrhundert nicht vereinzelt war. Die Stärke der Brüsseler Konservatoriums-Bibliothek liegt in der weltlichen Musik, über deren vokale Bestände der vorliegende erste Band berichtet. Im nächsten haben wir wahrscheinlich das Verzeichnis der Instrumentalmusik zu erwarten. Das Madrigal ist genügend und mit einigen seltenen Stücken, die französische Oper vorzüglich, die italienische in einzelnen Meistern wie Scarlatti, fast gut, in ganzen wichtigen Perioden und Schulen, wie der Florentiner und der Venezianischen, auffallend spärlich, nicht einmal mit den Neudrucken vertreten. Das Brüsseler Konservatorium schlägt aber alle verwandten Institute mit seinem Besitz an Monodien, Kantaten und anderen Formen des begleiteten Sologesangs. Von Gagliano ab sind alle Hauptwerke und alle Hauptvertreter der Solokantate da: L. Rossi, Carissimi, Scarlatti, Steffani, Stradella usw. Aber auch für die Studien in der Geschichte des deutschen Lieds bietet der Katalog ein außerordentlich reiches Material. Die ganze Liedkomposition, die zur sogenannten Berliner Schule gehört, ist nirgends in Deutschland so vollständig — die kleinen und unbekannten Arbeiten eingeschlossen — beisammen. Die Anordnung des Katalogs ist vorzüglich, einen Reiz erhält er durch sehr schöne Faksimiles; die literarischen Nachweise Wotquennes nehmen von der neuen deutschen Literatur nur wenig Notiz (cf. L. Rossis Orfeo. S. 445).

Bei Gelegenheit der italienischen Nationalausstellung, die im verflossenen Sommer in Turin stattfand, hat die dortige Nationalbibliothek einen Katalog der von ihr ausgestellten Musikalien unter dem Titel: Manoscritti e libri a stampa musicati esposte dalla Biblioteca Nazionale di Torino (Florenz 1898) veröffentlicht. Er umfaßt die Hauptstücke der Bibliothek, die nur zu den bescheideneren gehört. Die Vorfahren des heutigen italienischen Königshauses, aus deren Besitz die Sammlung stammt, scheinen im 16. Jahrhundert Musik eifriger gepflegt, dann aber, als die kostspielige Oper einsetzte,

sich zunächst und ähnlich wie die Hohenzollern zurückgehalten zu haben. Außer durch Madrigale und verwandte Formen, über die wir schon durch Emil Vogel Auskunft haben, interessiert Turin nur durch einige Theoretiker aus der Renaissancezeit und durch ein Dutzend Hofballetts des 17. Jahrhunderts. Beim größten Teil dieser Balletts ist die Musik verloren; sie sind aber durch die beigefügten Illustrationen wichtig.

Unter den eigentlichen geschichtlichen Arbeiten ist auch diesmal wieder die Biographie am stärksten vertreten. Monumentale Leistungen sind zwar nicht darunter, aber die sämtlichen Beiträge sind entweder als Forschungen oder als neue zeitgemäße Darstellungen bekannten Materials brauchbar.

Der Altersvortritt gebührt dem Buche Michel Brenets über Claude Goudimel. Dieser auf Grund seiner Psalmen bis heute als Tyrtäus der Hugenotten gefeierte Komponist ist nach Brenets Untersuchungen im wesentlichen ein katholischer Komponist. Auch der Ruhm Palestrinas Lehrer gewesen zu sein, muß ihm für alle Zukunft genommen werden. Brenet, bekannt als Verfasser einer kurzen und sehr lückenhaften »Histoire de la Sinfonie«, spricht hier die unwiderlegliche Sprache der Akten.

August Horneffer legt eine Dissertation über Johann Rosenmüller vor, nach der dieser sächsische Tonsetzer in Zukunft nicht mehr an erster Stelle unter den Vertretern der Choralkunst gebucht werden kann. Seine Bedeutung liegt vielmehr in den Vokalkonzerten, die zu Hunderten handschriftlich vorliegen und mit der Zeit wohl bei Neudrucken mit berücksichtigt werden müssen. In ihnen zeigt er sich als ein Mittelglied zwischen Schütz und Bach. Auch in der älteren Orchestersuite ist Rosenmüller wichtig für den Übergang der Gattung von der Volksmusik zur Kunstmusik. Die hierher gehörige »Studentenmusik« vom Jahre 1654 ist übrigens nicht, wie Horneffer meint, verloren, sondern — nach einer Mitteilung Dr. Emil Vogels — in einem Exemplar vorhanden, das Professor Strahl in Gießen besitzt. Bei der Beschreibung dieses Teils Rosenmüllerscher Kunst ist die Bemerkung ernstlich zu beanstanden, daß um 1671 sich die weltliche Instrumentalmusik noch nicht von der Tanzmusik losgelöst habe. Dem widerspricht das Dasein der venezianischen Opernsymphonie und der Versuche in der Violinsonate. — Geburtsort Rosenmüllers ist Ölsnitz im Vogtland, Geburtsjahr sicher nicht — wie bisher angenommen — 1615, sondern wahrscheinlich 1619.

Über Händel und die neuesten Schicksale seiner Kunst hat Bruno Schrader in der amerikanischen Monatsschrift The Forum (Aprilheft) einen vorzüglich zusammenfassenden Bericht verfaßt, der den Titel trägt: »The Handel Revival in Germany«.

Friedrich den Großen als Musiker und Musikfreund behandelt G. Thouret. Als Flötenspieler kennt die ganze gebildete Welt den Preußenkönig aus den Bildern Chodowieckis und Menzels, als Komponisten ein großer Teil der deutschen Musiker aus der Breitkopfschen Prachtausgabe; über seine sonstigen Beziehungen zur Musik hat das meiste L. Schneider in seiner »Geschichte der Berliner Oper« mitgeteilt. Thouret unternimmt zum ersten Male das Thema zu erschöpfen und gelangt zu dem Ergebnis, daß Friedrich II. die deutsche Musik gefördert habe. Freilich wird zu diesem Zweck J. A. Hasse zu einem deutschen Musiker in italienischem Gewand gestempelt, Hasse, den die Bildergalerie des Konservatoriums zu Neapel noch heute als eine der stärksten Stützen italienischer Musik im 18. Jahrhundert feiert! Thouret hat das Verdienst, für die Frage nach der musikalischen Bedeutung Friedrichs des Großen, das Interesse weiter Kreise geweckt zu haben. Sicher beantworten wird sie nur ein Historiker, der die Tonkunst der Friedericianischen Zeit aus dem Vollen kennt.

Wenn jemand aus dem Umstand, daß C. F. Pohls große Haydn-Biographie immer noch unvollendet geblieben ist, den Schluß zöge, Haydn stehe nicht mehr in der Gunst der Zeit, oder es sei nichts mehr über ihn zu sagen, so wäre das eine große Täuschung. Haydn ist heute wie vor hundert Jahren der beliebteste Vertreter erfreulicher Kunst und er ist trotzdem noch in den wichtigsten Punkten ziemlich unbekannt. Wie wenige wissen z. B. von der Stilverschiedenheit zwischen den früheren und den letzten Symphonien Haydns? In London der Anakreontiker, in Eisenstadt der Programm-Musiker und Romantiker! Wie dunkel seine Entwickelung, wie ungeklärt die Frage nach seinen Lehrmeistern! L. Schmidt, der Verfasser der neuesten Haydnbiographie — im Verlage der »Harmonie« — berührt diese letztere Frage (S. 101) mit der Bemerkung: »Mit der Kunst Sebastian Bachs ist Haydn in Wien zweifellos in Berührung getreten.« Wir bezweifeln das dennoch, wollen aber bei dieser Gelegenheit auf eine bisher unbeachtet gebliebene Mitteilung von J. A. P. Schulz verweisen, der als Augenzeuge gesehen haben will, wie Haydn schon 1770 zu

Esterhàz »eifrig Händel und Bach studiert habe«[1]. Schmidt will keine Quellenarbeit bieten, sondern nur das in engen Fachkreisen Feststehende dem großen Publikum vermitteln. Er tut das mit einem hervorragenden Talent für Aufdeckung von Beziehungen zwischen Haydn und Zeitgenossen, zwischen Musik und anderen Künsten.

Mit einem nicht unwichtigen Haydn-Probleme beschäftigt sich der Engländer A. Hadow in einem Buche, das den Titel trägt: A Croatian composer. Als kroatischen Komponisten hat bekanntlich Professor Kuhač in Agram vor einem guten Jahrzehnt Joseph Haydn beansprucht und diese Ansprüche mit der wörtlichen Übereinstimmung oder Verwandtschaft begründet, die zwischen vielen Haydnschen Instrumentalthemen und kroatischen Volksliedern oder Tänzen besteht. Diese Beziehungen sind höchst wahrscheinlich, aber sie sind noch nicht durch Feststellung der Priorität bewiesen und sie sind mit panslawistischem Übereifer vorgetragen. Was Kuhač in Haydn auf das kroatische »Kolo« zurückführt, könnte ebensogut für französische, russische oder sonst welche Volksmusik erklärt werden. Wenn Hadow nun die Behauptungen des Kroaten ohne alle Einschränkungen zu den seinigen macht, so läßt sich das daraus erklären, daß jeder Hieb gegen die deutsche Musik zurzeit den Engländern Freude macht. Wir gönnen ihnen das Streben nach Selbständigkeit und hoffen, daß englische Musik wieder einmal zu der Bedeutung gelangt, die sie in der Kindheit der Kontrapunktik oder in der Madrigalenzeit hatte. Auch heute wieder zeigt die englische Komposition mancherlei eigene Gaben; in der Musikwissenschaft aber treibt man wie in der musikalischen Praxis noch bedenklich viel geistlosen Götzendienst.

Im vorigen Jahre ist an dieser Stelle der Takt, mit dem die Berliner Mozartgemeinde in ihren Mitteilungen die Mitte zwischen populären und wissenschaftlichen Zielen hält, gerühmt, zugleich aber darauf hingewiesen worden, wieviel Jahn für Kenntnis Mozartscher Kunst noch zu tun gelassen hat. Wenn wir diesen Hinweis hier wiederholen, so soll der Inhalt der diesmaligen Mitteilungen nicht herabgesetzt, sondern nur auf seine biographische Einseitigkeit aufmerksam gemacht werden. Er berichtet über Mozarts Geburtshaus, über Leopold Mozarts Grab mit Winken, die in Salzburg hoffentlich verstanden werden. Das Wertvollste sind die Auszüge aus Mozarts Lon-

[1]) J. F. Reichardt: J. A. P. Schulz (Allgem. Musikal. Zeitung III, S. 176).

doner Skizzenbuch vom Jahre 1764. Es bringt aber nicht »kleine Motive«, sondern ganze, knappe aber doch fertige Stücke: Menuetts. Mißverständlich kann auch die Bemerkung auf S. 186 wirken: zu den ursprünglichen Taufnamen Mozarts: Johannes Chrysostomus Wolfgang Theophilus sei der Name Gottlieb hinzugekommen, er selbst habe sich Wolfgang Amadeus geschrieben. Theophilus, Gottlieb, Amadeus ist doch derselbe Name, griechisch, deutsch, lateinisch!

Als zweites Stück zur Geschichte Mozarts ist Horners Katalog des Mozart-Museums zu Salzburg anzuführen. Er wird gute Dienste zur Vorbereitung auf einen Besuch an Ort und Stelle leisten. Den Nummern und Namen der einzelnen Gegenstände hat Horner Erläuterungen beigefügt, die viel Wissen und Arbeit enthalten. Aus der Bemerkung zur Nr. 46 (Mozart-Relief-Medaillon) ersehen wir, daß der Schädel Mozarts, der vor Jahren auf geheimnisvolle Weise in den Besitz des Anatomen Hyrtl gekommen war, in ebenso unerklärlicher Art wieder verschwunden ist.

Dem Katalog geht eine sorgfältige Arbeit über die Augsburger Vorfahren und Verwandten Mozarts aus der Feder J. E. Engls, des jetzigen Mozarteum-Sekretärs voraus. Jene Vorfahren waren einfache, der Musik fernstehende Handwerksleute.

Zur Biographie Beethovens und Schuberts liegen Beiträge in Form von Stichen vor. Die Beethoven darstellenden Bilder sind in Werkmeisters »Das Neunzehnte Jahrhundert in Bildnissen« als achte Lieferung erschienen, von Th. v. Frimmel nach seiner bekannten Monographie zusammengestellt und erläutert, erweitert durch einige von den prächtigen Karikaturen des Bonner Beethovenhauses. Die Ausgabe der Schubert-Bildnisse (von Alois Trost) ist wohl eine Frucht der Centenarausstellung von 1897.

Einen Musiker, den die große Welt nicht kennt, führt Karl Nef (in den Publikationen des Historischen Vereins von St. Gallen) vor: Ferdinand Fürchtegott Huber. Er war für die Schweiz ungefähr das, was Silcher für Schwaben. Wie Silcher schritt auch Huber von den volkstümlichen Elementen der Zeit aus, die im Lied insbesondere die Berliner Schule vertrat, zum wirklichen Volkslied selbst und brachte die naiven, an Naturklang reichen Weisen der Berner und Appenzeller Älpler, echt oder nachgebildet, in den Kunstgesang am Klavier und in den Männerchor, die Schweizer Musik im Verein mit

Nägeli einen guten Schritt ihrer heutigen Höhe näher. Huber war in seinem ganzen Wesen und in seiner Entwickelung schweizerisch ursprünglich. Auch die Darstellung seines Biographen, der durch eine vorzügliche Arbeit über die collegica musica in der reformierten Schweiz und durch seine Redaktion der Allgemeinen Schweizer Musikzeitung bekannt ist, hat etwas von diesem Volkszug und erinnert in ihrer frischen, lebensfrohen Gradheit an Gotthelf und Keller.

Ein sehr zeitgemäßes Unternehmen hat die »Harmonie« mit einer Biographie Karl Löwes durchgeführt. Heinrich Bulthaupt, der diese Biographie mit dem Bewußtsein geschrieben hat, daß es sich dabei nicht bloß um einen einzelnen Künstler, sondern um die Zukunft eines wichtigen Stücks deutscher Kunst handelt, empfängt uns mit einer vorzüglichen Begriffsbestimmung der Ballade als Dichtung und streut bis ans Ende treffliche Winke und Bemerkungen hin, die auf feiner musikalischen Empfindung beruhen. In den geschichtlichen Ausführungen ist erfreulicherweise Zumsteeg wieder in Erinnerung gebracht. Denn dieser Komponist wird durch seine volkstümliche Balladenmelodik und durch die geistvollen Randzeichnungen des Klaviers, in denen er die alten Pfade Ernst Bachs und Valentin Herbings weiterging, immer wieder fesseln. Löwe hat ihn bekanntlich wegen seiner unbestimmten und unklaren Form, die er vom Melodram nahm, als »zu aphoristisch« abgelehnt und sich an Reichardt und Zelter, die ihm in Halle vertraut wurden, angeschlossen.

Bulthaupt behandelt auch die Kompositionen Löwes, die »abseits vom Reich der Ballade« entstanden sind. Möchten sich namentlich die Dirigenten unserer Männerchöre in diesem Kapitel umsehen!

Oft und mit Recht wird gefragt, warum wir noch keine ordentliche Biographie F. Mendelssohns besitzen? Wahrscheinlich, weil die rechte Zeit noch nicht gekommen ist. Erst fünfzig Jahre sind seit des Künstlers Tod verflossen und doch hat das Urteil über ihn Perioden der Überschätzung und der Unterschätzung durchlaufen. Je mehr es sich klärt und festigt, desto allgemeiner wird man wohl zu der Überzeugung kommen, daß Mendelssohn für die Musik der romantischen Periode eine ähnliche Bedeutung gehabt hat, wie für ihre Poesie und Literatur Ludwig Uhland. In einem ähnlichen Sinn, als eine künstlerische Größe, die aus der Geschichte unserer Zeit nicht wieder herausgezogen werden kann, betrachtet ihn eine kleine Biographie

von Bruno Schrader, die in der bekannten Reclamschen Bibliothek erschienen ist. Diese Arbeit ist trotz ihres bescheidenen Umfangs die beste Mendelssohn-Biographie, die wir haben, in den Grundlagen unantastbar, in der Kenntnis der Werke, in der Beurteilung des Wesens, im Ton der Darstellung — in jeder Hinsicht erfreulich und empfehlenswert.

Einen besonderen Abschnitt aus Mendelssohns Kunst behandelt ein englisches Buch von Joseph W. G. Hathaway, nämlich seine Orgelkompositionen unter dem Titel: »An Analysis of Mendelssohn's Organ Works«. Der Verfasser gibt sogenannte Analysen, aber sehr trockene und äußerliche. Wenn die Musiker solche Erläuterungen wirklich brauchten und nicht von allein wüßten und sähen, was ihnen der Verfasser sagt, — dann stünde es traurig um ihre Ausbildung!

Mit einem viel besseren Erfolge hat es ein Pole J. Kleczynski unternommen, in das Verständnis eines Teils der Klaviermusik seines Landsmanns Fr. Chopin einzuführen. Das Buch, betitelt: Chopins größere Werke — Präludien, Balladen, Nocturnes, Polonäsen, Mazurkas — Wie sie verstanden werden wollen — gibt so vorzügliche Aufschlüsse über die nationalen Beziehungen der Chopinschen Kunst, ihren Programmcharakter, über allgemeine Erfordernisse des Vortrags und über Spielfeinheiten, daß es jeder Chopinspieler kennen muß. Vorausgeht aus dem Nachlaß Chopins ein unbekannt gewesenes Bruchstück zu einer von Chopin selbst geplanten Schule der Technik, das wunderlich erscheint, aber in dem scharfen Blick für die Natur der menschlichen Hand Bedeutung besitzt. Die Übersetzung des aus polnischen Vorträgen entstandenen Buchs durch Fräulein Janotha ist zuweilen nicht recht deutsch.

Die im vorigen Jahrbuch bereits erwähnte Ausgabe von Briefen und Schriften Hans von Bülows hat im Jahre 1898 durch einen dritten Band Briefe eine wertvolle Fortsetzung erfahren. Der Brief ist für lebhafte Künstlerseelen, für impulsive und explosive Geister die vorteilhafteste Form, sich zu äußern. Bülows Briefe stehen deshalb schon als geistige Leistungen, als Ausdruck seiner eigentümlichen, bedeutenden Persönlichkeit hoch über seinen Abhandlungen und Schriften, fesseln überall durch energische Regungen eines gewaltigen Temperaments, eines außergewöhnlichen, großen Charakters, rühren und bewegen durch den ungeschminkten Bericht über die Schwierigkeiten, die im Lebensgang dieses Künstlers zu besiegen waren, durch den unbeabsichtigten Einblick auf schwere

Seelenleiden. Ihren Hauptwert haben sie aber als Beiträge zur künstlerischen Zeitgeschichte der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ist in ihrer Musik neben der Wiedererweckung alter Tonkunst der Kampf um die sogenannte neudeutsche Dichtung die wichtigste Erscheinung, so wird man zum vollen Verständnis jenes Kampfes und seines Verlaufs nicht ohne eine genaue Kenntnis der Bülowschen Briefe gelangen können. Das vergangene Jahr hat diesen Quellenschatz noch um zwei weitere Stücke vermehrt; das erste sind die Briefe R. Wagners an F. Heckel, das andere der Briefwechsel zwischen Franz Liszt und H. v. Bülow (herausgegeben von La Mara). Auch diese beiden Bände werfen wieder klares Licht über manche Vorgänge, die noch künstlich im Dunkel gehalten werden, wenn sie auch nicht die Bedeutung der »Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt« erreichen, mit dem (i. J. 1895) La Mara das Hauptstück zur Geschichte der neudeutschen Frage vorgelegt hat.

Daß inzwischen die Partei, auf deren Seite in den kritischen Zeiten Bülow als Fahnenträger stand, vollständig gesiegt hat, sieht man daraus, daß sich alte Gegner bemühen, mit ihr Frieden zu schließen. Das deutlichste Zeugnis für den heutigen Stand der Sache hat im vorigen Jahre die Tatsache erbracht, daß man in Berlin eine »Wagner-Ausstellung« unternehmen konnte, wie der Volksmund den Plan getauft hat. Eigentlich war es eine »Allgemeine Musik-Ausstellung«, deren Ertrag für ein Wagnerdenkmal in der Reichshauptstadt verwendet werden sollte. Bis zu welchem Grad diese Ausstellung verfehlt und schlecht geleitet war, zeigt ihr »Offizieller Katalog«. In Gruppe I soll eine »Graphische Darstellung der Musik« gegeben, d. h. also vor allem die Entwickelung der Notenschrift über die Jahrtausende an wichtigen Dokumenten gezeigt, sollen Handschriften bedeutender Meister als willkommene Zugabe beigefügt werden. Und was enthält sie? Vier Direktions-Partituren Mozarts, größtenteils von fremder Hand angefertigt, eine Symphonie von Brahms, Kleinigkeiten von Bülow, Liszt, Wagner, Raff, Chopin, eine Symphonie von R. Kruckow; sechs Bände, 2 Hefte und 2 Einzelnummern Kompositionen von Bruno Ramann. Schade um manches Wertvolle, das in dieser kopflos zusammengestellten Ausstellung verloren sein mußte, vor allem die Sammlungen aus dem Königlichen Instrumentenmuseum, die Sammlung alter Theaterzettel, auch die kleine Separatausstellung W. Tapperts, die einen ganz hübschen Apparat

zur Geschichte der Notation und der Lautenkomposition bildet. Ein besonderer Katalog berichtet über sie.

Als ein inhaltreicher Beitrag zur Zeitgeschichte, nicht bloß des hervorragenden Künstlers wegen, den sie behandelt, interessiert auch die Biographie von Joseph Joachim, die Andreas Moser veröffentlicht hat. Seine Darstellung ruht zu einem so großen Teil auf authentischem Material, daß sie sich dem Charakter einer Autobiographie nähert. Außer über den Helden selbst erfahren wir besonders über Mendelssohn, Schumann und Brahms viel Neues. Veranlaßt ist das Buch durch das bevorstehende sechzigjährige Künstlerjubiläum Joachims und mit der Hingabe und Verehrung gearbeitet, die einer Festschrift gebühren.

Wir schließen den Bericht über die Biographien des vergangenen Jahrs mit der Erwähnung der Arbeiten, die Johannes Brahms gelten: 1) Hermann Deiters: Johannes Brahms. 2) Albert Dietrich: Erinnerungen an Johannes Brahms. 3) J. V. Widmann: Johannes Brahms in Erinnerungen. 4) A. Steiner: J. Brahms I.

Deiters gibt einen Generalbericht über das Leben und die Werke des Komponisten seit 1880, der als Abschluß der früheren von Deiters geschriebenen Brahmsbiographie zu gelten hat. Der Verfasser charakterisiert in seiner staatsmännischen Art, theoretisch vorsichtig und besonnen die Kunst von Brahms und betont nachdrücklich die Einheit zwischen Künstler und Menschen. Dietrich berichtet wertvoll über die Jugend, insbesondere die Düsseldorfer Zeit von Brahms und gibt über Entstehung einzelner Werke wichtige Notizen. Widmanns Buch ist fast ausschließlich dem Menschen und dem Freunde gewidmet und bereits so bekannt, wie es seine Wärme und Anschaulichkeit verdient. Steiner, dessen Arbeit an einem ziemlich versteckten Orte niedergelegt ist (im 86. Neujahrblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich) hat sich die Werke von Brahms für eine spätere Arbeit aufgespart und schildert hier den äußeren Lebensgang in gedrängter Kürze, aber außerordentlich frisch und auf Grund von Briefen, persönlichen Erlebnissen und Mitteilungen naher Freunde. Eine köstliche Anekdote steht auf S. 20. In einer Züricher Aufführung von Schumanns A-Moll-Konzert bläst am Ende des ersten Themas des ersten Satzes der Oboer in dem Vorschlag zwischen cis und d statt e: fis. Fis im D-Moll-Akkord. Brahms aber spielt auf dem Klavier dieses Fis nach — ob aus Mitleid mit dem Musiker oder aus Übermut — wer weiß es! Er konnte in beiden groß sein.

Die zweite Abteilung geschichtlicher Arbeiten besteht aus Beiträgen zur Musikgeschichte im allgemeinen, zur musikalischen Länder- und Ortsgeschichte, zur Geschichte einzelner musikalischen Perioden, Fächer, Formen, Instrumente.

Wir wissen alle, daß die Zeit zu einer erschöpfenden Universalgeschichte der Musik noch lange nicht gekommen ist. Wenn sich aber die Versuche, die ganze Musikgeschichte in Form eines Handbuchs zusammenzudrängen, immer wieder erneuern, so ist das etwas anderes. Solche Handbücher sind unentbehrlich und sie lassen sich so ausführen, daß der Wissenschaft nichts vergeben, sondern noch genützt wird, sofern nur der Verfasser der rechte Mann ist. Dieses Zeugnis muß Herrn J. Matthew, der früher eine Literatur der Musik vorgelegt hat und jetzt mit einem »Handbook of Musical History« auftritt, versagt werden. Er spricht über die unbegleitete Monodie ohne Quellenwerke wie die Jenaer und Kolmarer Liederhandschriften zu nennen und zu kennen, er weiß nichts von Haberls Forschungen über Dufay, er glaubt noch an das alte Hawkinssche Märchen von den Leitinstrumenten in Monteverdis »Orfeo«. Diese Stichproben genügen.

Zur musikalischen Landesgeschichte sind zwei französische Arbeiten zu verzeichnen. Die erste ist der zweite Jahrgang von Baudouin la Londres Annuaire international de la Musique, eine Statistik aus der deutlich hervorgeht, welche überraschende Fortschritte das französische Musikwesen in der Organisation macht. Der Beisatz im Titel: international ist unberechtigt. Aus Leipzig z. B. ist nur der Bachverein erwähnt und im allgemeinen scheinen nur die Institute und Personen berücksichtigt zu sein, die selbst für sich gesorgt haben.

Die zweite dieser französischen Arbeiten ist ein Aufsatz Maurice Emanuels über: »La Musique dans les Universités allemandes« im Juniheft der »Revue de Paris«. Dieser Aufsatz wird soeben ins Englische übersetzt und hat auch in Deutschland viel mehr Beachtung gefunden als frühere einheimische Arbeiten, die den Gegenstand gründlich behandelten. Emanuel hat insoweit recht, daß die Musik auf den deutschen Universitäten besser vertreten ist, als auf den französischen; er malt aber unsere Verhältnisse viel zu rosig und befindet sich über sachliche Grundfragen wie über Personalverhältnisse vielfach im Irrtum.

Die Orte, über deren Musikgeschichte das vergangene Jahr Beiträge gebracht hat, sind Innsbruck, Mannheim, Dresden,

Genua. Dr. Franz Waldners Nachrichten über die Musikpflege am Hofe zu Innsbruck bringen aus Rechnungen und Quittungen geschöpfte Notizen, die die äußeren Verhältnisse der Hofmusiker unter Kaiser Maximilian (1490—1519) betreffen. Gehalt, Geschenke, Verpflegung sind das Hauptthema dieser Mitteilungen; es fällt aber auch manche Auskunft über Kopfzahl der Kapelle, über technische Einrichtungen und über biographische Fragen ab. Für die Lebensgeschichte Hofheimers und Isaaks ist Waldner wichtig.

Über die Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hof hat Dr. Friedrich Walter einen Band in den »Forschungen zur Geschichte Mannheims und der Pfalz« veröffentlicht, der Heidelberg berührt, im wesentlichen aber den wichtigen Mannheimer Oper- und Musikzuständen des 18. Jahrhunderts gewidmet ist. Von Spezialisten muß die Waltersche Arbeit beachtet werden. Ihr Hauptwert liegt im Anhang und seinen Dokumenten; unter ihnen ist das allgemein interessanteste die Autobiographie Holzbauers.

Der Umstand, daß im letzten September 350 Jahre seit der Gründung der jetzigen Königlichen Hofkapelle in Dresden vergangen waren, hat eine Arbeit veranlaßt, die die Königlich Sächsische Musikalische Kapelle von Reißiger bis Schuch (1826—1898) behandelt, sich »Festschrift zur Feier des 350jährigen Kapelljubiläums« nennt und von Dr. Hans von Brescius verfaßt ist. Unter den vielen Themen, die bei der gegebenen Gelegenheit sich zu einer Huldigung für das in der älteren Geschichte der sächsischen Musik so wichtige Institut eigneten oder aufdrängten, hat sich der Verfasser so ziemlich das schwierigste gewählt und ist der Schwierigkeit der Aufgabe trotz guten Willens bei augenscheinlichem Mangel an Übung und Vorbildung erlegen. Es steht wenig Neues und Wichtiges in dieser Festschrift, aber manches in der Auffassung oder im Tatsächlichen Irrige.

Für Genua hat Ambrogio Brocca eine Statistik über die Opernaufführungen im Teatro Carlo Felice veröffentlicht, die sich über die letzten 70 Jahre erstreckt und den Historikern zuverlässiges Material in einer durch Bericht und Bemerkungen angenehm gewürzten Form bietet.

Eine Art Ereignis für die musikalische Bücherliteratur liegt im vergangenen Jahr im Erscheinen einer Geschichte der Musiktheorie vor; diese Aufgabe, an die sich bisher noch niemand getraut hat, ist von Hugo Riemann durchgeführt

worden. Die gesamte Musikwissenschaft in ihrem bald fördernden, bald hemmenden Verhältnis zur musikalischen Kunst zieht allerdings auch Riemann nicht in Betracht, sondern er beschränkt sich im wesentlichen darauf, die Entwickelung der Theorie auf Grund der wichtigsten theoretischen Werke vom 9. Jahrhundert ab darzustellen. Da handelt es sich zuerst um sieben Jahrhunderte der Ausbildung des mehrstimmigen Satzes in selbständigen Stimmen. Dann setzt am Ende des 16. Jahrhunderts — ganz genau läßt sich das Datum nicht angeben — das Zeitalter der Harmonik ein; wir finden plötzlich bei Peri, bei Cavalieri, Caccini, Viadana, bei weltlichen und geistlichen Musikdramatikern, bei Monodisten und Chormusikern den sogenannten Generalbaß, die Begleitung des Gesangs in eine Skizze, eben die bezifferte oder unbezifferte Baßstimme zusammengedrängt, als eine fertige, überkommene Einrichtung. Es beginnt die Zeit der Generalbaßschulen bedeutender Komponisten, deren Anfänge Riemann S. 421 u. ff. mitteilt und die sich mit handschriftlichen oder gedruckten Beiträgen H. Alberts, A. Scarlattis, B. Marcellos und ähnlicher Meister bis zu Seb. Bach fortsetzt. Es beginnt die Zeit der Auseinandersetzung zwischen akkordischer und kontrapunktischer Anschauung, in der wir noch mitten drin stehen. Riemann vertritt in diesem Kampfe als einer ihrer Führer die harmonische Partei und hat natürlich die Geschichte der neuen Theorie von ihrem Standpunkt aus geschrieben. Das wird am deutlichsten in seiner Stellung zu J. J. Fux und dessen klassischem, für Vokalstil noch heute unübertroffenen »Gradus ad Parnassum«. In der Behandlung der kontrapunktischen Periode hat er sich durch Sonderung des Wichtigen vom Unwichtigen, durch scharfsinnige Kommentierung der Probleme und besonders durch seine Darstellung der Hucbaldfrage Verdienste erworben.

Zur Geschichte eines älteren Abschnitts der Theorie liegt eine sehr umfangreiche Arbeit vor von A. Dechevrens, die den Titel führt: Études de Science Musicale. Sie untersucht die Theorie des Gregorianischen Chorals auf Grund der modernen akustischen Ergebnisse und führt seine Tonleitern und die Rangordnung ihrer Intervalle auf das Gesetz von der harmonischen Resonanz zurück. Die Arbeit ist ein bedeutender Beleg für die Herrschaft der Naturwissenschaft im 19. Jahrhundert. Auch auf seiten der Skeptiker wird sie Freunde finden durch die lebendige und fesselnde, mit unerwarteten Beispielen aus chinesischer Musik bereicherte Darstellung. Das vorlie-

gende Buch verweist auf Fortsetzung der Untersuchungen und in der Tat hat der Verfasser inzwischen durch autographische Arbeiten sich als eine Autorität auf dem gesamten Felde der mittelalterlichen Musik legitimiert.

Auf einem Gebiet, das mit dem dieser Studien nahe verwandt ist, bewegt sich Georges Houdard mit einer Arbeit über: Le Rythme du Chant dit Gregorien d'après la Notation Neumatique. Die Darstellung, die dieser Verfasser von der rhythmischen Bedeutung der Neumenzeichen gibt, sieht für den Musiker sehr mundgerecht aus, doch ist sie zu dogmatisch gehalten um in Fällen, wo Houdard mit anderen Kennern, — insonderheit mit Fleischer, dessen Neumenstudien den breitesten und solidesten Unterbau zeigen, — in Widerspruch gerät, ohne weiteres anerkannt zu werden.

Das im ganzen noch geringe Beweismaterial für die Tatsache, daß die Neumen auch für weltlichen Gesang gebraucht wurden, ist im vergangenen Jahre um ein bedeutendes Stück durch die Veröffentlichung einiger Seiten aus einer Florentiner Virgilhandschrift vermehrt worden. Jules Combarieu hat sie photographisch faksimilieren lassen und mit einer ausführlichen Erklärung begleitet unter dem Titel: »Fragments de l'Eneide« vorgelegt. Es handelt sich um Bruchstücke aus der Abschiedsszene zwischen Dido und Aeneas. Nur die pathetischen Stellen in den direkten Reden sind darnach gesungen worden, von der Erzählung des Dichters nichts; — vorausgesetzt, daß das Faksimile das Original ganz getreu wiedergibt. Die Handschrift stammt aus dem 10. Jahrhundert und wahrscheinlich aus dem St. Gallener Bezirk. Die Komposition selbst hält Combarieu für älter und das Absingen Virgilscher Dichtungen für allgemein. Das sind Ansichten, die noch des Beweises bedürfen. Dagegen sind die Schlüsse, die er aus der Musik auf die Aussprache des Latein in der Zeit der Niederschrift zieht, überzeugend.

Zwei andere Publikationen des vergangenen Jahrs bringen zwar nicht, wie Combarieu, durchaus neues, aber doch bekanntes Quellenmaterial in neuer Form. Die eine ist eine Pustetsche Ausgabe des Graduale Romanum im Violinschlüssel und in zur Ausführung bequemen Tonlagen, die allen um Systematik und Geschichte der Liturgie bemühten Theologen empfohlen werden kann, die andere ist ein nochmaliger Neudruck der Passsion von Thomas Mancinus. Dieses den Typus der alten Choralpassion sehr hübsch veranschau-

lichende Werk ist u. a. bereits in Schöberleins »Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs« veröffentlicht. Hier erscheint es von K. Knoke herausgegeben in einer Einrichtung der Chorsätze für Männerstimmen, so wie es im Liturgischen Seminare zu Göttingen ausgeführt wird. Mit der Einstreuung von Chorälen in die alten Choralpassionen, wie wir sie auch in dieser Ausgabe finden, wird ein arger Holzweg betreten. Es handelt sich für die heutigen liturgischen Reformen nicht darum, neue Formen frommen Konzerts im Gottesdienst zu gewinnen, sondern um die Wiederaufnahme von in der Vergangenheit bewährten Bräuchen. In diesem Falle also um die Frage, ob wir den Lektionsgesang wieder aufnehmen können und dürfen. Diese Frage zu bejahen macht die Kenntnis des reinen Mancinus geneigt; auf Grund der Göttinger Bearbeitung müßte sie unbedingt verneint werden.

Daß musikalisch-liturgische Fragen nicht bloß die christlichen Kirchen unserer Zeit bewegen, ergibt sich aus einem Vortrag, den Professor Emil Breslaur über das Thema: »Sind originale Synagogen- und Volksmelodien bei den Juden geschichtlich nachweisbar?« veröffentlicht hat. Breslaur geht wohl zu weit, wenn er diese Originalität bestreitet. Allerdings kommen die stilistischen Elemente der Synagogengesänge auch anderwärts vor, bei Slawen, bei Orientalen und Magyaren namentlich. Aber auch im Auswählen und Anpassen zeigt sich eine Eigentümlichkeit und den Ausschlag gibt der Effekt. Der hebt aber die jüdische Tempelmelodie scharf genug von den liturgischen Gesängen der meisten Völker und Kulte des heutigen Europas ab.

In die früheste Zeit der neueren Kunstmusik führt Wilhelm Meyer mit einem Aufsatz über »Der Ursprung des Motetts«, der im 2. Hefte des letzten Jahrgangs der Nachrichten von der Göttinger Gesellschaft der Wissenschaften abgedruckt ist. Nach ihm besteht das Wesen des Motettenstils darin, daß zu einer reich kolorierenden Hauptstimme (Tenor), die den liturgischen Text hat, andere Stimmen verschiedener Liedertexte im einfachen Stil singen. Diese Sprach- und Textmengerei hat sich ja in Resten noch bis ins 18. Jahrhundert erhalten, aber als wesentlicher Zug der Motette wird sie nur in der niederländischen Periode gelten können.

Viele wissenschaftliche Kräfte hat wieder die Musik des 16. Jahrhunderts in Bewegung gesetzt. Das wichtigste dieser Stücke ist ein Vortrag von W. Barclay Squire, der unter

dem Titel: »On an early sixteenth Century Ms. of English Musik etc.« Mitteilungen über einen bisher unbekannten Kodex in der Bibliothek des berühmten Eton Colleg macht. Dieser geschriebene Band ist das englische Seitenstück zu dem von Hugo Riemann in der Leipziger Universitätsbibliothek entdeckten. Er bringt geistliche Chormusik von englischen Komponisten aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts, deren hier zum erstenmal genannte Namen die große Lücke, welche die englische Musikgeschichte zwischen Dunstable und Fayrfax aufweist, einigermaßen ausfüllen. Wir nennen weiter einen Aufsatz Haberls in seinem Kirchenmusikalischen Jahrbuch: Wie bringt man Vokalkompositionen des 16. Jahrhunderts in Partitur, der einen neuen Ligaturenschlüssel mitteilt. Ferner gehört hierher der Briefwechsel zwischen Carl von Winterfeld und Eduard Krüger, den Arthur Prüfer nach den Originalen mitgeteilt und mit einer guten Einleitung und mit trefflichen Erklärungen versehen hat. Der Gegenstand dieses Briefwechsels ist hauptsächlich die Kunst Eccards, seiner Genossen und Nachfolger; er hat aber nach verschiedenen Richtungen noch bedeutenden Nebenwert; einmal durch die idealen Ansichten über Musik die er enthält, zweitens durch die Beziehungen zwischen der romantischen Strömung zu Friedrich Wilhelms IV. Zeiten und den musikalischen Restaurationsbestrebungen Winterfelds, drittens durch den Niederschlag Goetheschen Geistes, der sich im Ton dieser Korrespondenz äußert.

Ein einzelnes Stück aus der Choralistenzeit behandelt Prof. Dr. Friedrich Zelle im Wissenschaftlichen Jahresbericht der 10. Realschule zu Berlin, nämlich die Geschichte des Chorals: Komm, heiliger Geist, Herre Gott.

Zwei größere Beiträge zur Geschichte des geistlichen Lieds im 16. Jahrhundert gibt der Holländer D. F. Scheuerleer. Das eine ist eine Neuausgabe des »Ecclesiasticus«, einer niederländischen Sammlung von 116 Liedern, deren Dichtungen Psalmentexte paraphrasieren. Der Ecclesiasticus gehört unter die Werke, die zur Verbreitung der neuen Lehre in den Niederlanden sehr viel beigetragen und auch die Liebe zum Gesang, die ja die ganze evangelische Christenheit beseelte, außerordentlich vermehrt haben. Hoffentlich werden seine schönen Melodien durch Scheuerleers Ausgabe auch in Deutschland bekannter, sie sind geeignet, die bei uns in der Umbildung befindlichen Begriffe vom Wesen des Chorals zu klären, sie sind Muster einer lebendig emp-

fundenen, freien und flüssigen Musik. Unter den Quellen, auf die sie zurückgehen, befinden sich auch die in F. M. Böhmes Sammlung viel benutzten »Souterliedekens«, die die ältesten niederländischen Psalmenbearbeitungen in Liedform sind, und zu ihrer Zeit 20 Auflagen erlebten. Eine Geschichte dieser Souterliedekens mit bibliographischen Beigaben bildet das zweite Stück der oben erwähnten Beiträge Scheuerleers.

Für die Geschichte des weltlichen Lieds haben wir zwei Arbeiten. Dr. John Meier, der den Unterschied zwischen Volkslied und Kunstlied behandelt, weist die Auffassung des Volkslieds als eines vom Volk gedichteten Lieds unter die romantischen Illusionen. Es gibt nur Kunstlieder von einem bestimmten Dichter verfaßt, Volkslieder werden sie durch die Verarbeitung, durch Anpassung und Änderungen. Großen Reiz erhält die Abhandlung durch zahlreiche und vortreffliche Beispiele.

Karl Voßler beschäftigt sich in einer Heidelberger Dissertation mit dem Deutschen Madrigal und seiner Entwickelung bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts. Das Madrigal war ein italienischer Import, eine künstlerisch spielerische, bald galant gewordene Dichtungsart, die unserer Musik in der Zeit des Chorlieds allerdings sehr genützt hat, ebenso wie der englischen, die damals nach dem Ausweis vorhandener Bibliotheksverzeichnisse sehr stark nach Deutschland exportierte. Das Madrigal ist mit in die Oper übergegangen, ohne dort die Bedeutung zu erlangen, die ihm nach Arteaga insgemein zugeschrieben wird. Es ist auch in unser begleitetes deutsches Sololied mit übergegangen und hat da poetisch sehr verderblich gewirkt. Durch den Göttinger Hainbund und durch die französischen Muster, die mit Hagedorn ins Lied kamen, wurde es endlich glücklich überwunden.

Einen kleinen Spezialbeitrag zur Geschichte des deutschen Lieds liefert noch W. Tappert mit einer Abhandlung über die Kompositionen des Goetheschen Erlkönigs, die er von Corona Schröter ab bis in die siebenziger Jahre verfolgt. Zum Teil ist die Arbeit ein Abdruck von Aufsätzen, die der Verfasser im »Musikalischen Wochenblatt« vor 27 Jahren veröffentlicht hat.

Die Geschichte der Oper, die wir schon mit Broccas Genueser Statistik berührt haben, ist mit drei Arbeiten vertreten. Die erste bringt einen kurzen Bericht Cesare Musattis über die Drami Musicali di Goldoni. Die Komödien dieses Dichters waren im vorigen Jahrhundert als Opernlibretti sehr beliebt.

Musatti nennt die hauptsächlichsten — 20 an der Zahl — die zu etlichen 50 Opern benutzt worden sind und gibt vielleicht damit heutigen Opernkomponisten einen nützlichen Wink. Die zweite dieser Arbeiten bringt einen Neudruck von Gay-Pepuschs Beggars Opera, jener berühmten dramatisierten Räubergeschichte, die mit ihren Balladen und Gassenhauern das stolze Gebäude der italienischen Oper und ihre Herrschaft in Europa zuerst zum Wanken brachte. Auch das andere weniger wichtige Singspiel Gays: »Polly« ist mit veröffentlicht und in einer vortrefflichen Einleitung Sarrazins die Kunst- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts, eindrucksvoll beleuchtet worden. Die dritte hier einschlagende Arbeit besteht aus einer Sammlung von Referaten, die Max Kalbeck in zwei Bänden unter dem Titel Opern-Abende veröffentlicht hat. Die Reihe der Komponisten, die hier vorgeführt werden, beginnt mit Gluck und reicht bis auf die neueste Zeit — es sind Kunstbetrachtungen — deren Lektüre dem Leser Belehrung und Genuß bereiten wird.

Zur Geschichte der Instrumentalmusik hat der Holländer J. W. Enschedé einen Beitrag gebracht, der unter dem Titel »Marschen en Marschmuziek in het Nederlandsche Leger der achttiende Eeuw«, den niederländischen Marsch des 18. Jahrhunderts und die gesellschaftlichen, militärischen und musikalischen Einflüsse, unter denen er sich entwickelte, mit vielen Notenbeispielen anschaulich schildert. Im Vergleich zu den preußischen Armeemärschen sind die Quellen und das Wesen der niederländischen Marschmusik reicher; sie scheut nicht vor ungewöhnlichen Formen, liebt das Lustige und Volkstümliche bis zur Ausgelassenheit. In dem Oxenstierna-Marsch wird sogar das Eselsgeschrei nachgeahmt.

Eine andere Arbeit auf diesem Gebiete hat Oscar Bie in einem starken Band über »Das Klavier und seine Meister« veröffentlicht, dessen lehrreicher Inhalt die Aufgaben behandelt, die sich Weitzmann und Shedlock gestellt haben. Zu seiner Verbreitung werden auch die vielen trefflichen Illustrationen beitragen.

Dem mehrfach angeführten fleißigen Musikfreund D. F. Scheurleer verdanken wir noch ein weiteres nützliches Buch, das die ältere Geschichte der Instrumente um sichere Grundlagen vermehrt. Unter dem Titel: Oude Muziekinstrumenten en Prenten en Fotografieën etc., gibt es ein glossiertes Verzeichnis aller Gemälde aus den älteren niederländischen Schulen, auf denen musikalische Instrumente vorkommen.

Den geschichtlichen Arbeiten ist auch die dritte Auflage des Schubertschen Buchs über die Orgel nahegerückt. Diese Neuauflage, von Dr. Rud. Schwartz bearbeitet, ist eine Bereicherung des bekannten und bewährten Ratgebers für Organisten. Weil es die Geschichte des Instruments mit berührt und fördert, sei auch J. Snoers Lehrbuch der Harfe hier mit erwähnt.

Der Rest von Arbeiten, der in 1898 außerhalb des Geschichtsgebiets entstanden ist, erscheint fast bedenklich klein. Doch wird wohl ein anderes Jahr das Gleichmaß wiederherstellen.

Zwei dieser Arbeiten gehören zur Akustik, von deren Nutzen für die Musik als Kunst die Mehrheit der Musiker noch nicht überzeugt ist. Da indessen akustische Untersuchungen den elementaren Ton- und Klangsinn, also die treibende Kraft und Grundbedingung aller musikalischen Arbeit und Begabung fördern, kann eine Teilnahme für die Leistungen auf diesem Felde gewiß nicht schaden. Zur Orientierung dient die erste dieser Arbeiten Alfred Jonquières Grundriß der musikalischen Akustik um so besser, als der Verfasser auch etwas von Musik und von ihrer Geschichte versteht. Die zweite dieser Arbeiten ist eine Abhandlung von Carl Stumpf, dem heutigen Hauptvertreter der Lehre von den Tonempfindungen, über Konsonanz und Dissonanz. Der Verfasser ist diesem Thema schon einmal von einer sehr schwierigen Seite, von der griechischen Musik her, und historisch nahegetreten; hier verfolgt er es physiologisch, von Helmholtz ausgehend, gegen die Dualisten gewendet und mit Ergebnissen, die ästhetisch anregen.

In das Vorland der Tonkunst, in das Gebiet wo Musik und Sprache sich begegnen, führt uns ein Buch, das von Th. Siebs unter dem Titel »Deutsche Bühnenaussprache« veröffentlicht worden ist. Es hat sich eine Kommission gebildet, die nach Art der Académie française eine einheitliche Behandlung unserer Muttersprache auf allen deutschen Bühnen regeln und überwachen will. Um die Grundlagen ihres Regiments bekanntzugeben, veröffentlicht sie unter ihren Mitteilungen eine Arbeit über »Die Aussprache der deutschen Laute« nach den phonetischen Gesetzen. Und diese von E. Sievers herrührende Arbeit ist es, auf die die Musiker aufmerksam gemacht werden sollen.

Eine Frage der Praxis behandelt Dr. Carl Fuchs in einem Buche »Künstler und Kritiker«, veranlaßt durch die Umfrage einer Wiener Zeitung, »ob Kritiker Besuche von Künstlern annehmen dürfen?« Wenn eine solche Frage überhaupt auf-

geworfen und feierlich gestellt werden kann, so berechtigt dies zu dem Schlusse, daß in dem Verhältnis zwischen Künstler und Kritiker Mißstände herrschen, deren Beseitigung im Interesse der Kunst wünschenswert ist — sollen doch Künstler und Kritiker Mitarbeiter am gemeinsamen Werk sein. Dies geht auch aus der Schrift von Dr. Fuchs hervor, die überall den geistvollen Musikschriftsteller verrät, der seine Ansichten aus eignen Mitteln bildet.

Die Denkmäler der Tonkunst in Österreich

Seit Mendelssohns Wiedererweckung der Bachschen Matthäuspassion ist die Teilnahme für alte Musik zu einer Bewegung angewachsen, die in dem musikalischen Gesamtbild des 19. Jahrhunderts stark hervortritt. In der Kirche, in der Hausmusik, im Konzert, im Chor und Orchester wie in der Solokunst sind heute wieder Namen früherer Zeiten eingebürgert, die vor zwei und drei Generationen nur von Hörensagen oder gar nicht bekannt waren und unsere besten Talente bilden sich an alten Mustern. Geschichtschreiber und Theoretiker führen und stützen diese Bewegung; der Hauptteil ihrer bisherigen Erfolge und ihre Zukunft liegt in den Neuausgaben alter Tonwerke.

Es war in der Kirnbergerschen Zeit, wo der Musikverlag die ersten Fühler auf diesem heute so wichtigen Gebiet ausstreckte und lange noch hat ein vorsichtiger Kleinbetrieb geherrscht. Die Engländer haben zuerst mit Gesamtausgaben und mit umfassenden nach Gattungen ordnenden Sammelwerken größere, für bestimmte Zwecke bis heute bewährte Methoden geschaffen. Daß aber die Arbeit äußerlich und innerlich gesichert wurde, verdanken wir dem Vorgehen Chrysanders. In seinen »Denkmälern« der Tonkunst hat er den Gesichtspunkt gegeben, von dem aus die Schätze alter Tonkunst gewählt werden müssen. Die Werke, die einst die Geschichte bestimmt haben, sind auch heute die natürlichen und gegebenen Träger der Neuwirkung. Der Spanier Eslava gab diesem Grundsatz die zeitgemäße Wendung: die Arbeitsteilung nach nationalem Prinzip. Damit ist die Geschichte der Neuausgaben in eine Periode des Wettstreits zwischen den Völkern, eines edlen, von der Liebe zu Heimat, Stamm und Vaterland beseelten Partikularismus eingetreten, der die Kraft der Bewegung verdoppeln muß. Franzosen, Italiener, Deutsche errichten musikalische Denkmäler; um die Arbeit zu beschleunigen, lösen sich von den größeren Gruppen kleinere ab, den Italienern schreiten die

Spanier zur Seite, den Deutschen die Österreicher sogar voran. Und die von den Österreichern geleistete Arbeit ist es, mit der wir die Leser des Jahrbuchs kurz bekanntmachen wollen.

Die österreichische Unternehmung hat sich durch Stetigkeit, Raschheit, glückliche Wahl und glückliche Ausführung ihrer Publikationen ausgezeichnet. Das ist zum großen Teil ein Verdienst ihrer auf der Höhe moderner Altertumskunde stehenden Organisation. Vom Ministerium unterstützt, von einer Kommission angesehener Musiker und Musikfreunde gefördert, von der entschiedenen und geschickten Hand Guido Adlers geleitet, haben die österreichischen Denkmäler dem Studium und der Praxis nicht bloß eine ansehnliche Menge wichtigen Materials unterbreitet. Sie sind auch eine Schule für eine stattliche Reihe junger Musiker geworden, die als Generalstab des verantwortlichen Herausgebers die Redaktionsarbeit trefflich gelernt haben. Die vorgelegten Bände sind außer durch den zuverlässigen Notentext, durch selbständige, zuweilen bedeutend aufhellende, Vorreden wertvoll. Auch gewagte Dinge, wie die Aussetzung des Akkompagnements, sind gut gelungen. Labor hat bewiesen, daß es leicht ist, sich in diesen Teil der alten Kunst wieder einzuleben.

Zum Teil verdanken die »Denkmäler der Tonkunst in Österreich« ihre hervorragende Stellung günstigen Umständen.

Eine besondere österreichische Tonkunst gibt es ebensowenig als eine spanische. Aber wenn überhaupt nach geographischen Gesichtspunkten gearbeitet wird, so ist die Tonkunst in Österreich einer der günstigsten Ausschnitte deutscher Musik, nach manchen Seiten auch ein sachlich eigentümlicher. Dank der politischen Natur des Reichs der Habsburger entwickelte sich seine Tonkunst unter vielfältig belebenden Zuflüssen aus italienischen Quellen, noch eigner aus slawischen und magyarischen. Von der Dynastie aus strömte in den entscheidenden Jahrhunderten Liebe und Begabung für Spiel und Sang durch Adel und Volk; die Musik wurde ein nie versagendes Kulturband, das hoch und niedrig, Fremde und Einheimische, Jesuiten und Josephiner zusammenhielt, Österreich aber das gelobte Land — für bestimmte Zeiten und Gebiete die Führerin der deutschen Musik. Etliche der ersten, viele der großen deutschen Tonkünstler stammen aus Österreich oder sie wirkten hier, dauernd die einen, vorübergehend die anderen. Was überhaupt in der Musik blühte und reifte, in Österreich gedieh alles in Fülle oder doch ausreichend; die hervorragenden Erscheinungen

deutscher Entwickelung sind von der Zeit des Discantus und der Minnesänger bis auf die Gegenwart alle vertreten, selbst die protestantische Choralkunst. Das deutsche Lied kommt spät, aber es bringt dann schnell einen Franz Schubert.

Auf solchem Boden lassen sich Denkmäler leichter errichten als im Norden, der vorhandene Überfluß erlaubt sie mehr als einem Zweck dienstbar zu machen. Dieser Vorteil ist bei den österreichischen Publikationen sehr einsichtig und geschickt ausgenützt worden. In der Mehrzahl sind die Denkmäler so ausgewählt, daß sich mit der geschichtlichen Belehrung unmittelbare praktische Brauchbarkeit verbindet. Es wird ja immer bei Neuausgaben darauf ankommen, da in die Vergangenheit einzuführen, wo sie bedeutend ist, gleichviel ob die Ideen und Anschauungen der Kunstwerke heute fremd geworden sind oder nicht. Aber will man ihr weitere Freunde gewinnen, so wird man sie doch vorzugsweise da aufsuchen müssen, wo die Berührung mit der Gegenwart noch nicht aufgehört hat. Das ist in der Kirchenmusik am meisten der Fall; hier ist die Überlegenheit der alten Kunst allgemein, seit Jahrzehnten auch von den geistlichen Behörden anerkannt: die Kirchenchöre sind angewiesen sie zu verwenden. Dementsprechend haben die österreichischen Denkmäler von den 13 Einzelbänden ihrer 6 Jahrgänge 5 auf Kirchenmusik verwendet, in die übrigen teilen sich Instrumentalmusik und Oper.

Die Vertreter der Kirchenmusik sind Heinrich Isaac, Jacob Handl (Gallus), Johann Stadlmayr, Joseph Fux.

Isaac erscheint (V. Jahresband, I. Teil) zum erstenmal mit einem größeren Werk, mit dem ersten Teil seines »Choralis Constantinus« und mit Interesse werden die Freunde dieses Meisters vernehmen, daß eine Gesamtausgabe seiner Kompositionen beschlossen ist. Ist er doch von allen Größen, die zur niederländischen Schule gehören, die gekannteste, die einzig volkstümliche durch sein »Innsbruck, ich muß dich lassen«. Was wir aber weiter von seinen weltlichen Liedern kennen, steht dieser Probe einfach inniger Kunst nicht nach. Der Choralis Constantinus ist ein Graduale, eine Sammlung derjenigen Meßgesänge die de tempore, nach den Festzeiten wechseln. Sie erstreckt sich nach alter, jedermann aus den Festgesängen Eccards, aus den Kantaten Seb. Bachs bekannten Weise über das ganze Kirchenjahr; ihren Namen hat sie wahrscheinlich — ganz gewiß ist das noch nicht — davon erhalten, daß der Ordnung der Stücke die Konstanzer Liturgie zugrunde

liegt. Auch die Entstehungszeit wissen wir nicht genau. Nahe läge es, sie in Isaacs deutsche Jahre, in seinen Augsburger, möglicherweise auch seinen Innsbrucker Aufenthalt zu setzen. Die älteste Quelle für das Werk ist eine Kopie der Münchner Bibliothek aus Senflscher Zeit; im Jahre 1550 hat Formschneider (Nürnberg) den ersten, 1555 den zweiten und dritten Teil gedruckt.

Geschichtlich merkwürdig ist der Choralis Constantinus deshalb, weil es bis dahin Gradualien mit neumierten einstimmigen Melodien zwar in Hülle und Fülle, aber solche in mehrstimmigem Satz nicht gibt. Der Discantus und der Anfang des geregelten Kontrapunkts entwickelte sich an den Hauptsätzen, an dem sogenannten Ordinarium der Messe, an der Motette und am weltlichen Lied; für den Chorsatz der gewöhnlichen Gradualtexte bietet Isaacs Choralis Constantinus bis auf weiteres das erste Beispiel.

Was die Verwendung der Ausgabe für die katholische Kirche betrifft, so steht dieser liturgisch wohl nichts entgegen. Gesellt man die Stücke aus diesem Choralis zu Meßsätzen Ockenheims, Josquins, so ergibt das einen Gottesdienst von vollkommener musikalischer Einheitlichkeit. Der gleiche Geist und der gleiche Stil! Die Andacht und der Ernst dieser Kompositionen wirkt zwingend, es ist eine dunkle Feierlichkeit darin wie in gotischen Domen. Die Form ist äußerst kunstvoll, aber nicht künstlich. Wer mit keinem anderen als mit musikalischem Interesse an diese Sätze herantritt, wird sich an dem Fluß, am Ausdruck, an der Freiheit der Stimmen kaum satt hören können. Auch wenn nur eine, wenn nur zwei dahin singen — es klingt nie leer, denn sie sagen immer etwas. Nicht so oft wie bei Lasso die bicinia — kommen hier, bei Isaac, die zweistimmigen Sätze — »duum« steht darüber, — aber nie, ohne daß man die Planmäßigkeit der Ökonomie und Farbengebung bewundert. In der Regel schreibt Isaac überall in diesem Graduale vierstimmig, wenn er aber dann einmal, vom Text getrieben, zwei mehr nimmt, dann klingt es als träte ein Doppelchor in Wirkung.

Die Benutzung solcher durch und durch, äußerlich und innerlich mit Liturgie und Gottesdienst zusammenhängenden Musik im sogenannten geistlichen Konzert, hat überall und immer — Bach nicht ausgeschlossen — ihr Bedenkliches. Eine Probe muß man jedoch zugestehen, wenn derartige Kunst außerhalb der katholischen Musikwelt bekannt werden soll. Da

würde sich gleich das erste Stück »De Sanctissima« mit weiser Einrichtung, wohl auch Kürzung, empfehlen. Einem vollen Dilettantenchor das Ganze anzuvertrauen, wäre sehr verkehrt. Die Norm ist eine Besetzung mit künstlerischen Solisten; nur an geeigneten Stellen unterbricht ein wohlgeschultes Tutti.

Im Revisionsbericht der Ausgabe, für die die Herren Emil Bezecny und Walter Rabl zeichnen, muß wohl ein Teil ausausgefallen sein. S. 13. 5. System, 1. Seite beginnt eine ganz unmögliche Oktavenparallele, über welche man vergeblich um Auskunft nachschlägt. Die Vorrede, von Rabl verfaßt, faßt gut zusammen, was die neueste Forschung über Isaac festgestellt hat und fügt aus Eignem willkommene Nachrichten über die Musik unter Kaiser Maximilian I. hinzu. Wünschenswert wäre ein Wort darüber gewesen, wie Isaac in den Sammelwerken seiner Zeit vertreten ist und über die Verbreitung seiner Werke in den Bibliotheken. Den Lesern, welche den biographischen Teil aufmerksam durchgehen, bietet er ein schlagendes Beispiel dafür, wieviel in der Musikgeschichte noch zu tun ist. Denn dieser große deutsche Meister Heinrich Isaac heißt — nach den Forschungen van der Straatens — gar nicht Isaac, sondern wahrscheinlich Huygens und ist ein Flamländer.

Einen anderen ähnlichen Fall, bei dem es sich wieder um einen der ersten österreichischen Tonsetzer handelt, bringt Mantuani in Fluß. In der Vorrede zum »Opus musicum« Jacob Handls (Gallus) das den 1. Teil des 6. Jahrbands bildet, beansprucht er diesen Meister für die Slowenen. Er heißt wahrscheinlich von Haus aus Petelin und ist (am 31. Juli) 1550 zu Reifnitz in Unterkrain geboren. Auch das Ende des Gallus war anders als es seit hundert Jahren dargestellt wird: nicht als kaiserlicher Kapellmeister, sondern als einfacher Kantor an der Prager Kirche St. Johannis am Ufer ist er am 24. Juli 1591 gestorben. Gleich Beethoven und den Söhnen der Renaissancezeit hat er Freiheit und unabhängiges Schaffen glänzenden Stellungen vorgezogen — vorausgesetzt, daß die Schlüsse, die Mantuani aus dem Lebensgang des Komponisten zieht, zulässig sind. Einzelne Punkte bedürfen wohl noch der weiteren Klärung: sein Verhältnis zu den Protestanten z. B. Unbeschadet dessen ist aber die Vorrede Mantuanis eine durch Scharfsinn, Fleiß und Umsicht ausgezeichnete Leistung, einer der besten Beiträge, welche die neuere biograpische Literatur besitzt.

Auch die Veröffentlichung des opus musicum, des Hauptwerks Handls ist eine hervorragende Tat unter den musika-

lischen Neudrucken. Obgleich dazu, durch Proske namentlich, bereits Gelegenheit gegeben war, ist die volle Bedeutung Handls nicht ins allgemeine Bewußtsein gedrungen, er wird auf Grund des »Ecce quomodo« geliebt, aber als Kleinmeister abgeschätzt. Legen die Denkmäler zurzeit auch nur das erste Viertel des opus musicum vor, so genügen doch die zahlreichen Kompositionen zu 8, zu 12 und 16 Stimmen, zu 2, 3 und 4 Chören, die es enthält, ihm eine Stellung unter den Großen zu erzwingen. Er ist ein Meister der stolzen Venezianischen Schule zur Seite der Gabrielis, aber volkstümlicher und vielseitiger. Große Chöre sollten es sich zur Ehre rechnen, alsbald das »Laudate Dominum in sanctis ejus« (Nr. XXXI) einzubürgern.

Einen äußerlich sehr bescheidenen Band legen die Denkmäler in Joh. Stadlmayrs Hymnen (VII^{1}) vor. Auf 34 Seiten 34 einstimmige Sätze. Man sieht aus diesen Zahlen, daß die Kompositionen kurz sind, sie halten sich immer zwischen 15 und 24 Takten. Wie dem Umfang nach zeigen sie auch im Charakter enge Verwandtschaft mit dem evangelischen Chorlied des 16. Jahrhunderts: eine einzige Stimmung, ein einziger Gedanke! Im Stil sind sie Muster einer Kunst, die mit Schwierigkeiten spielt: aus einem knappen cantus firmus werden alle Stimmen in einfachen, doppelten Kanons, in gerader und ungekehrter Nachahmung entwickelt. In der Regel geht es gleich mit gedrängtesten Engführungen an, ohne daß man Zwang und Mühe merkt.

Der Name Stadlmayrs, der im Jahre 1648 in Innsbruck starb und dort nachweislich seit 1607 als Hofkapellmeister gedient hat, wird vielen unserer Musiker fremd sein, in Norddeutschland ist er auch früher nur wenig bekannt geworden, den Bibliotheksverzeichnissen, den Handbüchern und den meisten Lexicis fremd. Um so größer ist das Verdienst der Denkmäler, daß sie eine so brauchbare und innerlich reife Musik wieder in Umlauf bringen. Die vorliegenden Hymnen sind 1628 (in Innsbruck), also zu einer Zeit gedruckt, wo der reine a cappella-Gesang auszusterben begann. In der Fortsetzung des Werks, die nach den Andeutungen des Herausgebers J. Ev. Habert samt Biographie und Bibliographie in einem späteren Band der Denkmäler erscheinen wird, hat Stadlmayr der Zeit der Monodie jedoch Rechnung getragen und Continuo, Instrumente und konzertierenden Stil angewendet.

Die Denkmäler haben die bisher genannten Komponisten in der unserer Beschreibung entgegengesetzten Richtung heraus-

gegeben. Sie wollen von Isaac weiter rückwärts, zunächst zu den Meistern der Trienter Handschrift und haben mit J. Joseph Fux, dem alten berühmten Wiener Hofkapellmeister ihr Unternehmen begonnen. Der erste Halbband des ersten Jahrgangs brachte einen Teil seiner Messen, dem bald eine größere Anzahl Fuxscher Motetten (II[1]) gefolgt ist. Auch in diesem Falle handelte es sich wie bei Gallus um den doppelten Zweck unbekannte wertvolle Kunst nutzbar zu machen und die Mittel zur gerechteren Würdigung eines bekannten Künstlers an die Hand zu geben. Bekannt ist Fux immer als Theoretiker, als Verfasser des »Gradus ad Parnassum« gewesen, der heute wieder durch Bellermann und die Berliner Schule frische Bedeutung gewonnen hat. Als Komponist großen Stils war er nur mit der unbegleiteten Missa canonica in Neuausgaben ververtreten; diese aber zeigt mehr den Virtuosen der kontrapunktischen Formen als den bedeutenden Menschen. Der erste Band der Denkmäler stellt nun neben sie drei weitere Messen, die auch von dem innern Wert des Komponisten einen genügenden Begriff geben. Die eine davon: »Quadragesimalis« d. J. Fastenmesse, überschrieben, hält ebenfalls noch am a cappella-Gesang fest, die anderen schließen sich der neuen Richtung an, aber so, dass, ähnlich wie bei Stadlmayr, immer noch Fühlung mit den alten Zeiten, namentlich mit den Niederländern genommen wird.

Fassen wir die Verdienste der österreichischen Neuausgaben um die alte Chormusik zusammen, so ergibt sich eine wertvolle Bereicherung des bisherigen Bestands: Die Partituren von Isaacs »Choralis Constantinus« und vom »opus musicum« des Gallus sind wirkliche Denkmäler, die auf die Höhenzüge der Kunst führen, die von Fux und Stadlmayr dankenswerte und genußreiche Bilder aus der Ebene.

Noch entschiedener und bedeutender haben aber die österreichischen Denkmäler die heutige Kenntnis alter Instrumentalmusik gefördert. Sie ist nicht bloß der zweihundert Jahre jüngere, sondern zugleich der schwächere Teil der alten Tonkunst und deshalb auf eine bescheidenere Wirkung im heutigen Musikleben angewiesen. Daß sie trotzdem auf einzelnen Gebieten tief eingreifenden Einfluß üben kann, zeigt die Geschichte der Suite im 19. Jahrhundert deutlich genug; ohne die Bekanntschaft mit den Bachschen Mustern wäre sie kaum zu denken. Bei Bach und Händel ist jedoch, im allgemeinen wenigstens, das Studium und die Pflege alter Instrumentalmusik stehen geblieben und

auch da noch sind seltsam enge Grenzen gezogen worden, Grenzen, die Hauptwerke der beiden Meister, den größten Teil ihrer Konzerte nämlich, einfach ausschließen. Dieser geringen Nachfrage entsprechend ist auch das Angebot weiterer älterer Instrumentalkompositionen lange Zeit nur spärlich gewesen, hat sich vorzugsweise auf ungeordnete Proben in Anthologien beschränkt, die nur in der Orgelmusik etwas reichlicher ausgefallen sind. Mit größeren Ausgaben von Corelli, Coupérin und Buxtehude haben Chrysander und Spitta versucht hier weiterzuführen; diesen Versuchen schließen sich die Österreicher mit Nachdruck an und legen eine Reihe Werke vor, die für die Geschichte der instrumentalen Haus- und Konzertmusik Wichtigkeit haben. Für Klavier bringen sie J. J. Froberger und Gottlieb Muffat, für die Kammermusik H. F. Biber, fürs Orchester Georg Muffat.

Was Froberger und der jüngere Muffat für die Klaviermusik des 17. und 18. Jahrhunderts bedeuten, ist von Historikern oft genug, am eingehendsten wieder jüngst von Max Seiffert in seiner ausgezeichneten Neubearbeitung von Weitzmanns Geschichte der Klaviermusik, auseinandergesetzt worden. Hier genügt es darauf hinzuweisen, was sie noch jetzt bedeuten. Das ist bei Froberger, von dem die Denkmäler im 4. Jahrgang (1. Teil) 38 Tokkaten, Fantasien, Kanzonen usw., die für Orgel und Klavier komponiert sind und im 6. Jahresband (2. Teil) 28 Klaviersuiten bringen, sehr viel, namentlich in dem Tokkatenband. Auch wenn man ihre geschichtlichen Quellen und Abflüsse kennt, wirkt diese Musik ganz original und mächtig. Wie hat nur Ambros darauf kommen können in Froberger den Vater der Salonmusik zu erblicken? Gerade das wildphantastische, das nordisch dämonische Element, das dieser Auffassung scharf widerspricht, tritt an dieser Musik so stark und eigen hervor. Hier liegt einmal ein Fall vor, wo sich mit einem Band alter Musik eine andere Welt auftut. Keiner von unseren Klaviermeistern hat etwas Ähnliches, auch Chopin und Liszt nicht; wer nach Seitenstücken sucht, muß bis zu Buxtehude zurückgehen. Das sind Lebenszeichen einer harten, kraftvollen, wundersam erregten und verwegenen Zeit; doppelt eindringlich reden diese tollen Figuren durch die Umgebung: streng geregelte Fugen- und Variationenkunst. Es ist dasselbe Kulturbild des 17. Jahrhunderts, das uns auch in seiner neuen Vokalmusik, in der Monodie, Kantate und Oper empfängt, dieselbe Mischung von freiester Ungebundenheit, von Ringen

nach individuellstem Ausdruck im Rezitativ und von Observanz, von geschickter Unterordnung unter das Herkommen und die Mode in immer gleichen, geschlossenen Formen.

Eine Bemerkung verdient bei den Tokkaten etc. die Angabe des Titels: daß diese Kompositionen für Orgel und Klavier zu brauchen sind. Diese Unbestimmtheit in der Instrumentierung geht bekanntlich durch die ganze alte Musik bis zu Händel und noch weiter. Das schließt aber eine Prüfung von Fall zu Fall nicht aus. Der heutige Spieler muß wissen, was sich für Orgel und was für Klavier eignet. Für Orgel nur Stücke, die auf langen, fortklingenden Ton und die zweitens mit Baßfiguren auf Pedal rechnen. Aber es sind nicht große Kirchenorgeln, sondern die Positive des 17. Jahrhunderts gemeint.

Unter den Klaviersuiten Frobergers finden sich einzelne, die nur zwei oder drei Sätze haben, also in die Entwickelungszeit der Gattung zurückweisen. Bei der Mehrzahl überwiegt die Variationenarbeit, das Umspielen einer schönen Melodie mit wechselnden Motiven. In ihrer Wahl und Entwickelung zeigt sich der frische, rege, poetische Geist F's. Die berühmteste ist die Nr. VI über das noch im 18. Jahrhundert viel gesungne Lied von »der Mayerin«, indes kaum die bedeutendste. Zum Vortrag eignen sich diese Stücke ganz wohl; auch die Liebhaber technischer Effekte kommen dabei auf die Kosten. Froberger ist ein Spezialist der Klavierkomposition und reich an besonderen Spielarten.

Die componimenti musicali per il cembalo des jüngern (Gottlieb) Muffat, die des dritten Bandes dritten Teil bilden, ergänzen das Bild, welches die Kompositionen Bachs, Händels, Coupérins von der Klaviersuite des 18. Jahrhunderts geben, um einen wesentlichen Zug: den Eklektizismus, die Mengung deutscher und französischer Elemente, das Wechseln zwischen Stimmungsmusik und Tonmalerei. Deutsch ist der viersätzige Grundriß der Muffatschen Suiten, französisch sind die Ein- und Anbauten. Sie bestehen aus einem großen kunstvollen Portal, einer Ouvertüre oder Fantasie, und einer Anzahl vor dem Ende eingeschobener Charakterstücke, die in der Regel mit ihren Namen auf das Theater, auf Ballett und Oper hindeuten. Es ist eine außerordentlich reiche und vielseitige Musik in diesen Componimentis zusammengestellt; für den Wert von Muffats Erfindung spricht die bekannte Tatsache, daß Händel diese Suiten für seine Konzerte und Oratorien benutzt hat.

Soweit es sich in diesen Componimentis um den Versuch

handelt, die Gattung mit der höheren Kunstmusik noch enger zu verbinden, als das die Klaviersuite schon bisher getan, so brauchte Gottlieb Muffat das Vorbild nicht weit zu suchen. Der eigne Vater, Georg Muffat, hatte diesen Schritt in der Orchestermusik vorausgetan und mit seinem »Florilegium« eine neue Ära der Orchestersuite eingeleitet, die sich von der alten Hausmannschen Zeit hauptsächlich durch die Ouvertüre als Einleitung und durch die Einschaltung spezifisch französischer Ballettmusik unterscheidet. Sie hat die Orchestersuite hoffähig gemacht und einen Stil begründet, zu dem sich wie Seb. Bach alle bekennen, die im 18. Jahrhundert in der Gattung noch tätig waren. Das Florilegium Muffats — unter diesem Titel veröffentlichte er die Kompositionen — gehört unter die geschichtlichen Denkmäler der Orchesterkomposition; mit Recht ist es in den österreichischen Publikationen (I^2 und II^2) in Partitur vorgelegt worden. An Plastik und Schärfe der Motivgestaltung steht Muffat der ältere hinter Franzosen wie Rameau zurück; aber noch heute erfreuen die Suiten seines Florilegiums durch Gemüt und Anmut. Besonders weiß er schön zu singen. Ein Beispiel hierfür ist die Einleitung der Suite »Blanditiae«.

Den Componimentis liegt eine Seite Erklärung der angewandten Verzierungen bei; dem Florilegium eine ganze von Muffat verfaßte Theorie dieses für die Rokokozeit so bezeichnenden und unentbehrlichen Vortragmittels. Nach ihr hat man für die Aufführungen die Stimmen erst zu ergänzen. Wie wichtig diese geheimnisvolle Kunst auch für die alte Vokalmusik ist, hat die Gegenwart soeben aus Chrysanders Einrichtungen Händelscher Oratorien erfahren.

Heinrich Franz Biber ist vertreten mit acht Violinsonaten (V^2), die zuerst i. J. 1681 gedruckt worden sind. Handelt es sich bei dieser Publikation auch nicht um ein Denkmal von der geschichtlichen Bedeutung der Muffatschen Werke, so doch um ein Stück, das für den Wert der deutschen Violinkomposition im 17. Jahrhundert schwer ins Gewicht fällt. Wir waren schon damals mehr als bloße Vasallen der Italiener. Der Aufbau dieser Sonaten weist auf Scarlatti, Corelli, Lully, aber der Stil ist ganz eigen, experimentiert stark und erschöpft die Leistungsfähigkeit des Instruments bis aufs äußerste. Wenn in Zukunft nach Vorläufern der Bachschen Chiaconna und der Sonaten für Violine allein gefragt wird, kann man mit Biber antworten. Es wird Sache unserer großen Violinmeister sein, die musikalische Welt davon zu überzeugen; durch Davids

»Hohe Schule des Violinspiels« ist er ihnen bisher nur in sehr gezähmter Fassung bekannt geworden.

Auch vom Musikdrama des 17. Jahrhunderts haben die österreichischen Denkmäler eine äußerlich sehr stattliche Probe gegeben: Marc Antonio Cestis »Pomo d'oro« vom Jahre 1667 (III² Prolog und erster Akt, IV² zweiter und vierter Akt vollständig mit Musik, vom dritten und fünften nur der Text). Es war zu seiner Zeit ein sehr berühmtes Werk, ein kleines Weltwunder geworden durch den Pomp der Aufführung. Davon gibt der vorliegende Neudruck durch eine große Anzahl von Szenenbildern, die mit beispielloser Freigebigkeit mitgeteilt, glänzend und wundervoll ausgeführt sind, einen genügenden Begriff. Die Musik hat den besonderen Charakter der Wiener Oper jener Zeit: den Mitteln des kaiserlichen Hofs, die sich hier in der Menge der Solokräfte, im Trompetenklang, in doppelten Orchestern und doppelten Gesangschören zeigen, konnte es die Venezianische Oper nicht gleichtun. Aber von der Kunst, bedeutende Seelenzustände durch den Sologesang darzustellen, mit der uns Monteverdi und Cavalli noch heute in ihren großen Szenen ergreifen, zeigt Cesti, durch den läppischen Text gelähmt, nur sehr schwache Spuren. Das Beste der Musik dieser Oper wird man in der Einleitungssymphonie, die zu den ältesten Beispielen der Programmouvertüre gehört, und in den Rezitativen finden. Wir hoffen die Kunst des begleiteten Sologesangs in den Denkmälern bald einmal mit einem Band Kantaten vertreten zu sehen, die der heutigen Haus- und Kammermusik unmittelbar zugeführt werden können. Der Fortsetzung des ganzen Unternehmens aber werden alle Freunde alter Musik mit immer steigendem Interesse folgen.

Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik

Außer den im vorigen Jahrbuch behandelten »Denkmälern der Tonkunst in Österreich« treten bekanntlich noch eine große Anzahl verwandter Unternehmungen für die Wiederbelebung alter Tonkunst ein, und zwar auch im Ausland. Die deutsche Arbeit, die in Proskes »Musica divina«, in Commers »Musica sacra«, in seiner »collectio operum Musicorum Batavorum«, in den Ausgaben der Leipziger Bachgesellschaft, der Deutschen Händelgesellschaft, den Publikationen der Eitnerschen Gesellschaft für Musikforschung, in den Gesamtausgaben der Werke Palestrinas, Schützens, Lassos, den »Denkmälern Deutscher Tonkunst« vorliegt, ist aber allein schon stattlich genug und bildet ein musikalisches Museum, das sich neben jeder Gemäldegalerie, neben jeder Skulpturensammlung mit Ehren zeigen kann.

Jedoch benutzen die Musiker die vorgelegten Schätze viel weniger als die bildenden Künstler die ihrigen. Holbein und Dürer sind Gemeingut aller Gebildeten, über Haßler und Schütz wissen nur wenige Fachmusiker Bescheid. Eingebürgert, wenigstens halbwegs eingebürgert, sind von den alten Komponisten nur Händel und Bach. Wohl hört man in den katholischen Kirchenchören, auch in den besseren protestantischen und in den geistlichen Konzerten der Dilettantenvereine häufiger Werke aus der großen a cappella-Zeit, auf den Programmen der Virtuosen begegnet man den Namen der Corelli, Dom. Scarlatti und Tartini. Aber diesen erfreulichen Erscheinungen stehen noch mehr Fälle gegenüber, die darauf hindeuten, daß die schönen Neuausgaben vergeblich hergestellt worden sind. Man feiert das Jubiläum von Lassos Todestag durch eine Aufführung der Neunten Symphonie, man sucht bei Einweihungsakten immer wieder die »Jubelouvertüre« oder Beethovens »Weihe des Hauses« hervor, obwohl Wasielewsky vor bald dreißig Jahren die schönste Fest-

musik, die es geben kann, in den Gabrielischen Orchestersonaten vorgelegt hat [1]).

Soll die für Neuausgaben alter Musik getane Arbeit mehr sein als ein zweites Begräbnis, so muß in Zukunft energischer dafür gesorgt werden, daß die praktischen Musiker mit jenen Neuausgaben wirklich bekannt werden und sie benutzen lernen. Diese Aufgabe fällt ganz naturgemäß den Konservatorien zu. Schon jetzt hat sich keins von ihnen dem Wiedereindringen der alten in die neue Musik ganz verschlossen oder verschließen können, die Königliche Hochschule für Musik in Berlin ist sogar eine Hauptstütze der Bewegung geworden. Aber das was von den Musikschulen verlangt werden muß, sind vollständige Spezialkurse für alte Musik. Die gilt es überall erst zu schaffen oder aber es müssen in den großen Städten, ähnlich wie Haberl in Regensburg getan hat, besondere Musikschulen für alte Musik gegründet werden, in denen die Jugend systematisch in die Technik und das Wesen der älteren Kunst eingeführt wird. Das Weitere findet sich dann schon allein. Das Publikum ist bisher meistens für alte Musik willig und dankbar gewesen. Es hat nicht bloß Leistungen wie denen des Amsterdamer Kirchenchors, es hat auch Surrogaten und verfehlten Versuchen Interesse und Beifall geschenkt.

Hätten unsere Kultusministerien wie für die bildenden Künste so auch für die Musik ständige und auf der Höhe der Sache stehende Referenten, so wären wir weiter und längst im Besitz der unentbehrlichen Organisation. Einstweilen muß eine regere Privathilfe die Schwierigkeiten wegzuräumen suchen, vor welche die Neuausgaben den modernen Musiker stellen. Sie fehlen nirgends, selbst nicht bei den scheinbar einfachsten Arten. Sei es auch nur ein Heft alter Klaviermusik: trotz der vielen Schnörkel ein leerer Klang, Figuren von abstoßender Einfachheit! Ein Geiger greift zu Biberschen Sonaten: verblüffend schwer, auf den gewöhnlichen Saiten kaum herauszubringen! Ein Sänger hat von den Arien Heinrich Alberts gehört: kann man diese zweibeinige Musik wirklich heute noch bieten, hat sie wirklich jemals gefallen können? Oder ein Dirigent legt wohlgemut die Stimmen eines Lassoschen Chors auf. Da sind Soprane und Alte den Damen zu tief, die Tenöre den Herren

---

[1]) Jos. von Wasielewski: Instrumentalsätze vom Ende des 16. bis Ende des 17. Jahrhunderts (als Musikbeilage zu »Die Violine im 17. Jahrhundert«), Bonn 1874.

zu hoch, die Komposition setzt einen ganz unbekannten Chorapparat voraus. In anderen Bänden sind wieder Instrumente verlangt, die es nicht mehr gibt. Also: überall Rätsel, fremde Welten, Enttäuschung! Wohl steht in Ambros, auch in den besseren Handbüchern vieles Tiefsinnige und Interessante über alte Meister. A. von Dommer beachtet dabei schon Originalausgaben und Fundorte. R. Eitner hat dann durch seine bibliographischen Arbeiten das Studium alter Musik auf die unentbehrlichsten Grundlagen gestellt, Bohn, Emil Vogel sind gefolgt. Die Monatshefte für Musikgeschichte, Haberls Kirchenmusikalisches Jahrbuch, die Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft, die Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, hie und da auch einfache Musikzeitungen, die Vorreden zu den Neuausgaben, die Biographien Händels, Bachs, Haydns, Mozarts, die musikalischen Beiträge in v. Liliencrons »Deutscher Biographie« enthalten eine große Summe wertvoller Mitteilungen und gründlicher Aufklärung über Praxis und Theorie alter Tonkunst. Aber dem praktischen Musiker kann man nicht zumuten das alles durchzuarbeiten; für ihn fehlt ein Lehrbuch, das die feststehenden Ergebnisse vereinigt, in dem er nachschlagen kann, sooft ihn die alten Noten befremden.

Es wird noch lange dauern, ehe dieses Lehrbuch geschrieben werden kann. Deshalb wird ein Versuch nicht unwillkommen sein, der einige der wichtigsten Punkte, die für das richtige Lesen und Ausführen alter Musik in Frage kommen, kurz beleuchten will.

Zunächst sei da auf eine Auskunftsstelle aufmerksam gemacht, die wenigstens für die Musik des 18., in zweiter Linie auch des 17. Jahrhunderts klassische Bedeutung hat. Es ist Johann Joachim Quantzens »Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen«. Wenn die musikgeschichtlichen Studien rascher als bisher gefördert werden sollen, so müssen außer den alten Komponisten auch die bedeutendsten Theoretiker der alten Zeit wieder in Neudrucken bequem zugänglich gemacht werden. Am entschiedensten hat Eitner diese Idee vertreten und verwirklicht, aber bisher nur schwache Nachfolge gefunden. Mit den scholastischen Traktaten des Mittelalters eilt es dabei nicht, aber dessen, was aus der uns näher liegenden Zeit an Lehrbüchern und Biographien hervorragt, sollte sich der Musikverlag endlich annehmen. Für den Neudruck von Matthesons »Ehrenpforte«, von seinem »Vollkommnen Kapellmeister« ist das Bedürfnis längst vorhanden, für keins der

in Betracht kommenden Werke aber stärker als für die angeführte »Anweisung etc.« von Quantz. Im Jahre 1752 erschienen, ist sie bis 1789 dreimal aufgelegt, sie ist ins Französische und Holländische übersetzt worden. Noch heute wird sie in den Arbeiten über die Musik ihrer Zeit fortwährend zitiert. Aber in den Kreisen praktischer Musiker ist sie ziemlich unbekannt. Das Buch, in dem sie sich Rat zu holen pflegen, ist Ph. E. Bachs »Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen«, daneben noch Tosis »Anleitung zur Singekunst«. Und doch ergänzt Agricolas deutsche Übersetzung den Tosi grundsätzlich durch Verweise auf Quantz, Bachs Arbeit kündigt sich schon durch den Titel als eine Übertragung der Quantzschen an, auch noch Leopold Mozart hat sie im wesentlichen seiner »Violinschule« einfach zugrunde gelegt. Niemand sucht in einer »Flötenschule« das, was Quantz wirklich bietet, nämlich: den ausführlichsten und reichsten Kommentar zu der mit dem 17. Jahrhundert einsetzenden Musik. Die meisten Fragen, die sie der Praxis stellt, sind in diesem Buch beantwortet, man versteht es, daß sich Friedrich der Große einen Quantz etwas kosten ließ.

Die Schwierigkeiten, die die alte Musik dem modernen Musiker bietet, gehen sämtlich auf den Fundamentalunterschied zurück, der zwischen der künstlerischen Stellung des heutigen und des früheren Virtuosen besteht. Heute sind Sänger, Spieler und Dirigenten in der Entfaltung ihrer Begabung an enge Grenzen gebunden. Sie dürfen alle den vorgelegten Noten nichts zusetzen, nichts davon weglassen, nur die Behandlung der Akzente und Stärkegrade gestattet dem Temperament und der Intelligenz einen kleinen Spielraum, erlaubt, daß sich das höhere Talent vor dem geringeren auszeichne. Schon einer freieren, selbständigeren Behandlung des Tempos werden die Schreckensworte vom »objektiven« und »subjektiven« Vortrag zugedonnert. In der alten Zeit dagegen, bis zu Gluck hin, sah der Komponist den Virtuosen als seinen ebenbürtigen Mitarbeiter an. Produktion und Reproduktion waren keine getrennten Fächer, sondern gehörten eng zusammen. Dufay und viele berühmte Vokalkomponisten der Renaissancezeit waren Chorsänger — in allerdings mit lauter Künstlern besetzten Kapellen —, Hausmann, Petzel, Reiche und andere Orchesterkomponisten aus der Nähe des Dreißigjährigen und Siebenjährigen Kriegs dienten als Stadtpfeifer, Türmer und Spielleute. Mit solchem Material konnte sich's der Tonsetzer bequemer machen, davon absehen auch

das Tüpfelchen über dem i vorzuschreiben und seine Werke als Skizzen hinausschicken, in denen nur die wesentlichsten Züge bestimmt oder angedeutet waren. So fehlen in den alten Kompositionen fast überall nicht bloß Angaben über Tempo, Dynamik und Besetzung, es bleibt dem Wissen und Ermessen der Ausführenden überlassen, auch noch eine ganze Partie Noten hinzuzufügen. Es handelt sich für den modernen Musiker um ganz ungewohnte, auf den ersten Anschein rein unglaubliche Forderungen, es hat darum auch Mühe gemacht ihn von der Wahrheit, ja nur der Möglichkeit des früheren Verfahrens zu überzeugen.

Der erste Punkt, an dem man die Praxis der Alten für ihre Werke wiederaufgenommen hat, ist das sogenannte Akkompagnement. Klavierauszüge von Bach und Händel, wie sie noch in den sechziger und siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts vorgelegt wurden, sind heute wohl kaum noch möglich. Jedermann weiß jetzt oder könnte es wissen, daß der Baß in den Kompositionen des 17. und 18. Jahrhunderts eine Stenographie ist, daß er »ausgesetzt« werden muß. Dieses »Aussetzen« der Bässe ist in ununterbrochener Tradition von der alten Generalbaßzeit her im Harmonieunterricht in Übung geblieben. Es wäre aber wohl an der Zeit, daß man mit den Bässen in lauter gleichen Noten für die höheren Stufen dieser Übungen aufräumte und die Schüler direkt an die Akkompagnementskizzen der alten Meister führte. Da kommt Leben in die abstrakte Tätigkeit und es zeigt sich dem Schüler schnell, ob ihn seine Harmonie und sein Kontrapunkt genügend weit gebracht haben. Es muß in dieses »Aussetzen« der Bässe wieder die alte Freiheit und Leichtigkeit kommen, wir müssen es wieder bis zum Improvisieren auch bei schwierigeren Vorlagen bringen. Die Wissenschaft vom Akkompagnement ist noch nicht genügend in die Praxis gedrungen, es gibt Gruppen unter den Musikern, denen es fremd zu sein scheint, daß sie auch sie nahe angeht. Carl Reinecke hat in seinem vorzüglichen Schriftchen über »Die Klavierkonzerte W. A. Mozarts« nachgewiesen, daß in diesen Konzerten die dünnen zweistimmigen Stellen mit vollgegriffenen Harmonien ausgefüllt werden müssen. Diese Forderung gilt für die vor-Mozartsche Klaviermusik erst recht. Trotzdem spielen aber unsere Pianisten fast ohne Ausnahme die Sarabanden, Bourrées und Menuetts der Bachschen Suiten so wie sie notiert sind, d. h. ohne die vorausgesetzte Ergänzung an den zweistimmigen Stellen. Daß es in der alten Musik außer in Fugen

und außer in wenigen Ausnahmen tatsächlich weder einstimmigen noch zweistimmigen Satz gibt, steht von Alberts Vorrede zum zweiten Teil seiner Arien ab durch zahlreiche Lehrbücher fest.

Der allgemeinen Beachtung dieses Gesetzes steht eine noch allgemeinere Irrlehre entgegen, das Axiom: daß die alte Musik arm und eintönig im Klang sei. Mit Massen und Herden haben allerdings frühere Jahrhunderte nicht musiziert, aber vielleicht gerade darum waren sie in den Dingen der sinnlichen Wirkung sehr anspruchsvoll. Es ist da genau dasselbe Verhältnis, wie in der Malerei: Der Farbengeschmack wechselt mit den Zeiten und ihren Bedingungen, für den Farbensinn der Vergangenheit zeugen die Bilder der Veronese, Tizian, Correggio, Raffael laut genug. Die Orchestermusik war ja am Ende des 17. Jahrhunderts noch eine verhältnismäßig junge Kunst. Aber eine Symphonie des Alessandro Scarlatti, vielleicht die zum »prigioniero fortunato«, richtig ausgeführt, verrät nichts davon. Im Gegenteil, wenn in diesem Stück nach dem geistreichen, schmetternden Allegro das Grave träumerisch und mit zarten Solostimmen einsetzt, da fragen wir ob und wo unsere Zeit der Instrumentationsvirtuosität Fälle derartiger elementarer Klangwirkung aufzuweisen hat. Aber die Voraussetzung ist eben die richtige Ausführung. Sie erfordert als Erstes: ein auf Grund des Basses ausgearbeitetes, vollstimmiges Akkompagnement, eine sogenannte Orgelstimme. Handelt es sich um Aufführungen in der Kirche, so wird man die Chorsätze dieser Orgelstimme wirklich auf der Orgel spielen, Rezitative und Arien besser nicht. Die Arien gehören auf die sogenannten Positive, die vom Anfang des 17. Jahrhunderts ab überall für Kirchen und Schulen angeschafft wurden, die Rezitative aufs Cembalo, das, wie aus Ph. E. Bachs »Versuch etc.« ersichtlich, noch im 18. Jahrhundert als Kircheninstrument unbedenklich war. Handelt es sich um Aufführungen in großen Konzertsälen, die große Orgeln haben, so bleibt's bei der Orgel und dem übrigen für die Kirche bestimmten Verfahren und zwar auch für weltliche Chorwerke, wie es z. B. die Händelschen Oratorien sind. Fehlt im Saale aber eine Orgel, so ist der Ausweg, die Orgelstimme auf Orchesterinstrumente zu übertragen, den Mozart, Franz und andere für alte Musik gewählt haben, nur als allerletzter Notweg zu betrachten, weil dadurch das Originalkolorit der Werke gründlich zerstört wird. Besser wird man dann die Orgel durch einen förmlichen Chor moderner Akkordinstrumente, große Harmoniums, Flügel, Harfen usw. ersetzen. An diesem Punkt hängt die Frage

des Akkompagnements aufs engste mit der nach der Besetzung des Orchesters in alten Werken zusammen.

In der Besetzung des Orchesters lassen auch die Partituren neuer Komponisten etliche Freiheit. Wenn Berlioz oder Strauß vorschreiben: 16 oder 24 erste Violinen, so sind das Ausnahmen. Im allgemeinen bleibt die Zahl der Spieler eines Instruments dem Ermessen des Dirigenten überlassen; aber nirgends die Wahl der Instrumente selbst, denen eine Stimme übergeben werden soll. Die Alten hingegen treffen über die Besetzung des sogenannten Continuo in der Regel keine Bestimmung, rechnen aber für ihn außer auf Cello und Kontrabaß immer auf Akkordinstrumente. Von Akkordinstrumenten hat das moderne Orchester nur die Harfe wieder eingeführt, verwendet sie aber nicht zu Begleitungszwecken. Fürs 17. und 18. Jahrhundert kommen aber neben ihr für den Basso continuo oder die Orgelstimme vor allem Regale und Flötenorgeln, Cembali mannigfacher Art, Theorben, Gamben, Lauten und andere heute ins Museum verwiesene oder ganz verschwundene Tasten- und Saiteninstrumente, über die man im »Syntagma etc.« des M. Prätorius Auskunft findet, in Frage. Vollständig wird sich dieser Teil der Besetzungsfrage, dem neuerdings wieder W. Kleefeld und H. Goldschmidt nähergetreten sind [1]), erst dann klarlegen lassen, wenn alles erreichbare Material bewältigt ist. Aber so viel ist heute schon sicher, daß die Bedeutung der Akkordinstrumente in der alten Musik viel größer ist, als ihnen bei praktischen Aufführungen von Werken des 17. und 18. Jahrhunderts zugestanden wird. Zur weiteren Aufhellung des Gegenstands mögen hier zwei kleine Beiträge folgen.

Der erste besteht aus einer im Venezianischen Staatsarchiv befindlichen Rechnung, welche die für jede Aufführung von Cestis »Ciro« (i. J. 1664) gezahlten Instrumentistenhonorare nennt [2]):

---

[1]) Wilhelm Kleefeld: Das Orchester in der Hamburger Oper (Sammelbände der Int. Musikgesellschaft I, 2). Hugo Goldschmidt: Das Orchester in der Italienischen Oper im 17. Jahrhundert (ebenda II, 1).

[2]) Ich verdanke sie der Güte meines Freundes, des Cav. Nob. Dr. Taddeo Wiel in Venedig.

1664, 5. Febraro.

Spese che s'esborsa ogni sera par l'opera titolata Il Ciro.

Al Signor Antonio[1]) primo instrumento da tasti . .	Lire	24.16
al . . . . secondo instrumento da tasti .	»	10.—
al Sign. Andrea (Mattioli) terzo instrumento da tasti .	»	10.—
al Sign. Carlo Sacon	»	15.—
al primo Violin cicè Sign. Rimondo	»	18.12
al Sign. Domenego secondo Violin	»	14.—
al Sign. Mattio Viola da brazzo	»	12.—
al Ruggiero violetta	»	4.—
(alla) prima tiorba	»	18.12
alla seconda tiorba	»	11.—

Die folgenden Posten betreffen Beleuchtung, Bühnenarbeiter, Statisten, Schneider, Instrumentenstimmer usw. und kommen hier nicht in Betracht. Auch die durch den hier benutzten Teil der Liste angeregten Zweifel, ob die Streichinstrumente bloß einfach, also solistisch besetzt waren, ob die (verschwundene) Partitur des Ciro nicht auch Trompeten enthalten habe, können auf sich beruhen. Wichtig ist augenblicklich nur, daß zu dem nach heutigen Begriffen kleinen Orchester vier Tasteninstrumente gehörten — das vierte spielte nach vorhandenen Briefen[2]) der an vierter Stelle genannte Sig. Carlo. Das gibt also mit den beiden Theorben sechs Akkordinstrumente.

Den zweiten Beitrag liefert die 1634 gedruckte Partitur des »Alessio« von Stefani Landi, einer heute nicht mehr unbekannten Oper der Römischen Schule. Sie enthält zwei Systeme für den bezifferten Baß. Das untere gilt »per i Gravicembal*i*«, das obere, von jenem nur durch bewegtere Rhythmen abweichend: »per Arp*e*, Liut*i*, Theorb*e*, Violin*i*.« Also nicht bloß Cembali, oder vielmehr große, klangreiche Gravicembali in der Mehrzahl, sondern auch noch Harfen, Lauten und Theorben dazu wiederum im Plural!

Solche Tatsachen verbieten allein schon, dem 17. Jahrhundert eine Reduktion des Monteverdischen Orchesters in bezug auf seinen eigentümlichsten Teil, die Akkordinstrumente, zuzuschreiben. Das 18. Jahrhundert scheint sparsamer geworden zu sein, die vermehrten Violinen nehmen Platz weg, Hörner und andere Orchesterinstrumente wurden zu Füllinstrumenten

---

1) Sig. Antonio ist Cesti. Immer wo es möglich war, übernahm das erste Cembalo der Komponist selbst.

2) Baldige Veröffentlichung des gesamten Materials bleibt vorbehalten.

verwendet; die in Marpurg und an anderen Stellen enthaltenen Kapellverzeichnisse nennen infolgedessen ein, höchstens zwei Cembali oder Flügel. Aber in Partituren von Perez und Jomelli wird ein drittes Cembalo verlangt, Händelsche Vorschriften zeigen, daß auch noch Harfen, Theorben etc. in Gebrauch waren, und gar nach Quantz bleibt zwischen der Praxis des 18. Jahrhunderts und der früheren kaum noch ein Unterschied. »Den Clavicymbal« — sagt er auf S. 189 seines »Versuchs etc.« — »verlange ich für alle Musiken.« Dann aber, auf die verschiedenen Musiken eingehend, fordert er für die sogenannte »kleine Musik« — das ist eine Kammermusik von 2 ersten, 2 zweiten Violinen, einer Bratsche, einem Violoncello, einem Kontrabaß, so wie sie z. B. für Bachs viertes und fünftes Brandenburgisches Konzert, auch für den Schlußsatz des zweiten gehört — einen Clavicymbal, für eine Besetzung von 6 ersten, 6 zweiten Violinen aber schon einen Clavicymbal, einen Flügel und eine Theorbe und in dieser Proportion geht es weiter mit den nötigen Akkordinstrumenten. Wir aber spielen heute Muffatsche und Bachsche Orchestersuiten, Händelsche und Bachsche Konzerte zwar mit 12 und 20 ersten Geigen, aber ohne jegliches Cembalo und ohne es irgendwie, z. B. durch Klavier und Harfen, zu ersetzen!

Ähnlich wie mit den Akkordinstrumenten geht es den alten Partituren bei heutigen Aufführungen sehr häufig auch mit der Verstärkung der Bläser. Viele sonst vorzügliche Musiker glauben, daß das moderne Orchester ohne weiteres auch für die vorhaydnsche Zeit paßt. Da wundert man sich, daß die Balletts von Rameau nicht klingen wollen und hilft mit Posaunen nach, man spielt in Händels »Saul« mit 10 Pulten erster Violinen und einfachen Oboen auch über Stellen weg, wo diese Instrumente konzertieren, und belobt den Dirigenten, wenn er sonst beliebt ist, noch als Meister in allen Stilen. Ähnlich geht es mit den Flöten im »Introitus« der Matthäuspassion, mit ihnen und den Oboen in den Chören der H-Moll-Messe jahraus jahrein. Für Bach haben M. Hauptmann, W. Rust, Ph. Spitta auf die richtige Praxis aufmerksam gemacht, für Händel hat Cusins vor einem Menschenalter mit Rechnungen von Londoner Aufführungen des »Messias« eine außerordentlich starke Chorbesetzung der Oboen nachgewiesen. Die Mitteilungen dieser Männer belegen aber nur, was schon im Quantz steht. Er gibt (a. a. O.) für das Verhältnis von Streichern und Bläsern die Regel: »Zu einem Pult erster Violinen gehören . . . . zweene

Oboen, zwo Flöten und zweene Bassons«, zu sechs ersten Violinen verlangt er vier Oboen, vier Flöten usw., bei stärkerer Besetzung sollen mit jedem neuen Pult Violinen die Blasinstrumente immer je einen weiteren Spieler enthalten.

Die richtige Ausführung alter Orchestermusik oder alter begleiteter Vokalmusik fordert also ein ebenbürtiges Verhältnis zwischen Streichern und Bläsern, bei unserer heutigen starken Geigenbesetzung demnach Bläserchöre. Scheinbar steht diese Forderung im Widerspruch zu einigen der von Marpurg a. a. O. gegebenen Personalverzeichnisse. Aber nur scheinbar. Es müssen da die Scholaren der Hofmusici, es muß die durch Quantzens Lebensbeschreibung bescheinigte Zuziehung von Stadtpfeifern mit in die Rechnung eingestellt werden. Wer die Tatsache selbst der Geschichte und den Lehrbüchern nicht glaubt, der wird schnell durchs Ohr überzeugt. Nicht bloß an Klarheit gewinnt die alte Musik, sondern noch vielmehr an Klangschönheit. Namentlich der Chorklang der Oboen trägt in die Tonwirkung alter Musik eine eigene Wärme hinein, die sich durch nichts ersetzen läßt. Leider macht die Beschaffung solcher Oboen- und Flötenchöre selbst in großen Städten heute Mühe; hilft man sich der Unmöglichkeit gegenüber damit, daß man an die Verstärkungspulte Geigen stellt, so geschieht der Klarheit das Satzes wohl Genüge, aber es tritt der Bleistift an Stelle der Farbe.

Auf die Bedeutung des Basses, auf die Besetzungsverhältnisse in den alten Partituren muß der moderne Musiker erst hingewiesen werden. Was ihm aber sofort selbst auffällt, wenn er eine der originalgetreuen Ausgaben aufschlägt, das ist die Vernachlässigung der Dynamik. Da bezeichnen die neueren Komponisten sehr, einzelne peinlich genau, sie geben zuweilen ebensoviele oder mehr Zeichen als Noten. Dagegen nun vielleicht ein Bachscher Satz! Im ersten Gloriachor der H-Moll-Messe 176 Takte aber nicht ein einziges f und p und nur sehr wenige Angaben für Schleifen und Stoßen! Bei Händel und bei den Zeitgenossen dieser beiden ist's nicht anders. Sollen nun solche Sätze wirklich im gleichen Ton, ohne Licht und Schatten vorüberziehen? Gehört es wirklich zum Stil der »kräftigen« Zeit, daß die Geigen, wo es der Komponist nicht ausdrücklich anders vorgeschrieben hat, immer mit großem Strich spielen?

Nein! Die Alten verlangen geradeso gut wie die Neuen einen im Dynamischen ausgearbeiteten Vortrag. Tosi beschwert sich

(S. 132) darüber, daß die deutschen, schlecht unterrichteten Bassisten »im Brüllen ihren Ruhm suchen«, Quantz nennt die Spieler »kaltsinnig«, die nicht mit Stärke und Schwäche gehörig umzugehen verstehen, einen Satz in derselben Farbe durchzuspielen, errege Ekel (S. 95). Wie Ph. Em. Bach die Lehre »vom Vortrag« mit dem Satz beginnt: »Die Gegenstände des Vortrags sind die Stärke und Schwäche der Töne«, so erklären auch alle anderen Lehrbücher der Zeit die Beherrschung der Dynamik und der Spielarten für eine Hauptbedingung des guten Vortrags und sie alle lehren den technischen Teil dieser Kunst aufs eingehendste. Der Sänger, der Violinist, der Flötist, die Solisten und die Ripienisten, Instrument für Instrument, auch der Akkompagnist am Cembalo oder am (neuen Silbermannschen) Flügel — sie erhalten alle ihre besonderen Anweisungen darüber, wie sie ein piano, ein mezzoforte, ein forte, ein fortissimo oder die Untergrade dieser Klangfarben zu geben haben, auch das Ab- und Zunehmen der Tonstärke wird behandelt. Und was die Hauptsache ist: es wird verlangt, daß der Spieler selbständig zu schattieren versteht. »Es ist bei weitem nicht hinlänglich« — sagt Quantz (S. 254) — »das piano und forte nur an den Orten, wo es hingeschrieben steht, zu beachten, sondern ein jeder Akkompagnist muß wissen es an den vielen Orten, wo es nicht dabei steht, mit Überlegung anzubringen.« Warum schrieben das die Komponisten aber nicht selbst überall hin? Wiederum aus Respekt vor der Freiheit und Einsicht der Virtuosen. Sie trugen der verschiedenen Individualität, der wechselnden Disposition, den wechselnden Anforderungen des Raumes, des Publikums Rechnung und beschränkten ihre Vorschriften auf die Stellen, wo sie von der Tradition und dem Nächstliegenden abweichen, oder wo ein Zweifel über ihre Absichten entstehen konnte.

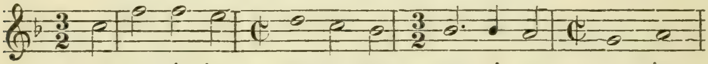
Wir verstehen es, daß bei einem Klaviersolo dem Spieler die Dynamik ganz überlassen wird, auch bei kleineren Ensembles können sich die Ausführenden noch verständigen. Aber daß man auch bei »großen Musiken« aus unbezeichneten Stimmen zur Einheitlichkeit kam, können wir uns kaum vorstellen. Das war nur möglich, wenn viel probiert wurde. Daß das aber geschah, wissen wir aus den Biographien Glucks, Dittersdorfs und anderer alter Musiker. Auch Ph. Em. Bach bestätigt es (S. 102): »In den geübtesten Orchestern wird oft über einige den Noten nach sehr leichte Sachen mehr als eine Probe angestellt.« Zweitens setzte jener Brauch eine außerordentlich gründliche

Schulung voraus. Das meint auch Quantz: »Hierzu ist ein guter Unterricht und viel Erfahrung nötig.« Den Gang des Unterrichts in der Dynamik können wir in den Lehrbüchern verfolgen. Er ist ziemlich kasuistisch. Quantz z. B. zeigt an 200 und etlichen einzelnen Fällen die Regeln, wie sich bei Konsonanzen und Dissonanzen, bei schnellen Passagen und langsamen Noten, Stärke und Schwäche, Wachsen und Abnehmen des Tons zueinander verhalten. Diese einzelnen Fälle betreffen aber immer nur kleinere Tongruppen. Für die Dynamik im großen, in Perioden, Sätzen und Teilen, bieten alle Lehrbücher nur einen allgemeinen Anhalt. Sie muß sich nach den Affekten, nach den Hauptleidenschaften, nach dem geistigen Charakter der Komposition richten. Der Spieler muß überall und jederzeit im klaren darüber sein, was der Satz im ganzen und was jede einzelne Stelle sagen und ausdrücken will. »Schatten und Licht« — sagt Bach (S. 115) — »hängt von dem Gedanken und der Verbindung der Gedanken ab« und von Quantz übernimmt er stillschweigend die Formel: »Aus der Seele muß man spielen« und fügt aus Eignem noch hinzu: »nicht wie ein abgerichteter Vogel«. Eine Systematik der einzelnen Affekte wird nirgends geboten, nur gelegentliche Winke fallen ab: z. B. rät Quantz (S. 203) dem Spieler, für den Affekt der Liebe, Zärtlichkeit, Schmeichelei, Traurigkeit, auch wohl bei einer »wütenden Gemütsbewegung, als Verwegenheit, Raserei, Verzweiflung« Dämpfer und Sordinen zu benutzen, Bach sagt (S. 115): »Ein besonderer Schwung der Gedanken, welcher einen heftigen Affekt erregen soll, muß stark ausgedrückt werden.«

Die Behandlung der Dynamik in den alten Lehrbüchern ergibt demnach für den modernen Musiker die Pflicht, auch nach dieser Richtung das Notenbild, das ihm die originalgetreuen Neuausgaben vorführen, zu ergänzen und den Vortrag genau auszuarbeiten. Als Richtschnur kann ihm dabei nur sein Gefühl und seine Bildung dienen und es wird unvermeidlich dabei immer auf einen Rest von Subjektivität hinauskommen. Aber ein Zuviel von moderner und persönlicher Empfindung schadet immer noch viel weniger als das tote oder derbe, mechanische Abspielen, als die »Kaltsinnigkeit«, von der Quantz spricht. Selbst dem Crescendo möchten wir hierbei das Wort reden, obgleich es sich aus den in Frage kommenden Lehrbüchern nicht ganz klar nachweisen läßt. Für einzelne lange Töne, für kurze Passagen ist kein Zweifel, ob auch für längere Perioden, scheint heute noch nicht spruchreif. Vertritt man es auch für

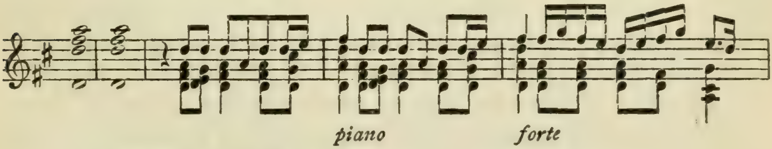
letzteren Fall, so berechtigt dazu die praktische Komposition der Zeit. Gluck hat es im Orfeo, Bach, Händel haben es, es kommt schon in italienischen Handschriften der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts lange vor der Mannheimer Schule vor, der seine Einführung wohl mißverständlich zugeschrieben wird. So wichtig wie in der modernen Musik ist es jedoch nicht.

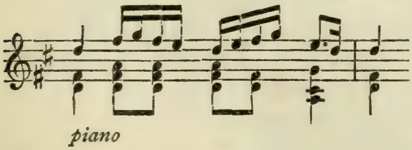
Dagegen versteckt sich in den alten Partituren ein anderes dynamisches Phänomen von größter Bedeutung, das die neue Zeit nicht mehr benutzt: das Echo. Jedermann kennt es als Naturerscheinung, man findet Echowerke auf Orgeln, auf alten mehrmanualigen Klavieren, aber nur wenige wissen, welche Wichtigkeit es drei Jahrhunderte hindurch für die musikalische Komposition gehabt hat. In dem weltbekannten »Ecce quomodo« Jakob Handls (Gallus) schließen beide Verse mit der Strophe:



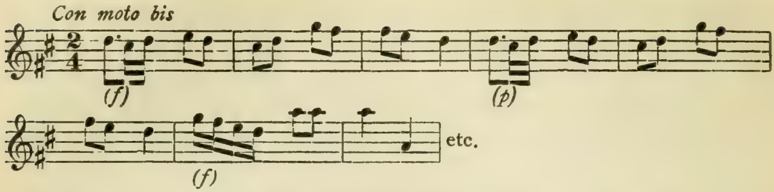
und in beiden wird dieses »et erit in pace etc.« zweimal gesungen. Nachdenkliche Hörer fragen wohl: warum diese Wiederholung? Wörtlich wie sie ist, kann man sie aus der Bedeutung der Worte nicht genügend begründen. Es fragt aber überhaupt niemand, wenn man sie von einem unsichtbaren, vom Hauptchor weit entfernten, verdeckten Quartett, wenn man sie als Echo vortragen läßt. Dann hat die Wiederholung einen poetischen Sinn, sie wirkt wie eine Stimme vom Himmel, sie fügt an die Hoffnung die Verheißung. Und wie mit diesem einen Beispiel verhält sich's mit unzähligen Fällen aus der Vokalmusik des 16. Jahrhunderts. In Motette und Madrigal sind wörtliche Wiederholungen, namentlich an den Schlüssen als Echo gedacht. Die klangliche Ausnutzung von Raumverhältnissen war ein Hauptgebot der alten Komposition. In der neueren Musik kommt sie nur ausnahmsweise zur Geltung, in den Leonorenouvertüren Beethovens, in der Sinfonie fantastique, im Requiem von Berlioz z. B.; wagt es ein unbekannter Komponist damit, wie seinerzeit Cowen in seiner Skandinavischen Symphonie, zieht er sich leicht den Vorwurf äußerlicher Spielerei zu. Die alte Musik arbeitet dagegen mit einem vollständigen System von Raumeffekten. Mit Staunen sehen wir aus dem »Syntagma etc.« des M. Prätorius, wie in seiner Zeit eine an und für sich bescheidene Anzahl von Sängern und

Spielern des Klangwechsels wegen auf ein halbes Dutzend getrennter Chöre und Kapellen verteilt wurde. Auch Seb. Bach legt auf diese Chortrennung noch solchen Wert, daß er auch bei den Solisten in mehrchörigen Kompositionen angibt, welcher Chor ihn zu stellen hat. Er hat sich nicht einbilden können, daß das 19. Jahrhundert diese Angabe dahin mißverstehen würde, seine Soli könnten ebensogut in Chorbesetzung gesungen werden. Die Wirkung der Doppelchöre, der Konzerte, der Duette beruht wesentlich mit darauf, daß die Gruppen und Parteien weit voneinander stehen, selbst der Stil vieler Kammermusikwerke rechnet mit der gehörigen räumlichen Trennung von erster und zweiter Violine. Von allen diesen Raumeffekten war aber der des Echos der beliebteste. Er ging mit herüber in Monodie und Lied, die junge Florentiner und die Römische Oper verwendet das Echo für die Orakel, für die Stimmen guter nnd böser Geister, in Oratorien hält es sich bis zu Bach. Am wichtigsten wird es für die Instrumentalmusik. J. v. Wasielewsky teilt (a. a. O. S. 10) eine Orchesterphantasie von Adriano Banchieri mit, die lange vor 1603 entstanden sein muß. In ihr sind große und kleine Echos noch gemischt. In der Venezianischen Opernsymphonie hat sich aber für die Behandlung des Widerhalls bereits ein bestimmtes System entwickelt. Die Anfangstakte aus A. Sartorios Symphonie zur »Adelaide« (1672) werden es am einfachsten veranschaulichen:

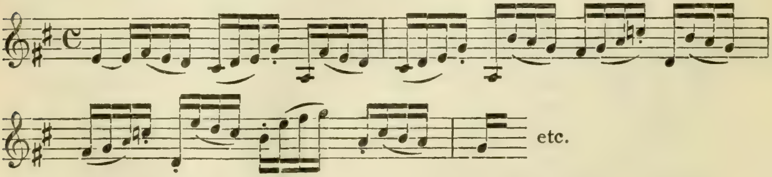




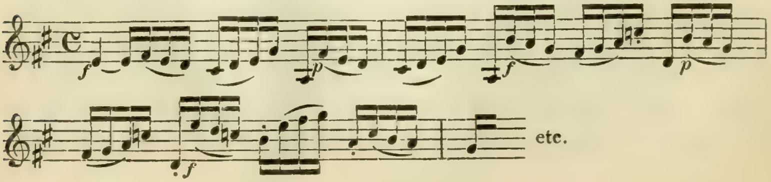
Bis hierher sind Trompeten die Hauptstimmen, dann nehmen Violinen das Sätzchen in A-Dur, im übrigen wörtlich auf. Es kommen neue Motive, aber der Wechsel von forte und piano geht durch bis ans Ende. Angewiesen hat ihn Sartorio nur beim erstenmal. In dieser venezianischen Gestalt lebt nun das Echo weiter. Noch 1752 legt Perez die Eröffnungssymphonie zu seinem »Demofonte« genau wie Sartorio an, nämlich:



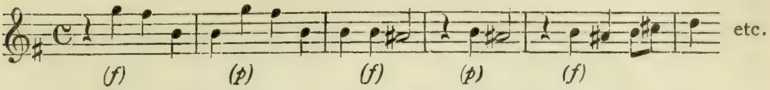
Wie Perez verfahren alle anderen Neapolitaner, sie gebrauchen das Echo verschwenderisch und so, daß die Kompositionen unerträglich trivial klingen, wenn man es wegläßt. Ebenso Hasse und die weiteren Deutschen, die zur italienischen Schule gehören mit Ausnahme von H. Graun. Das Echo bleibt in Symphonie, Suite, Sonate, Konzert, in jeder Art von instrumentaler Musik bis ans Ende des 18. Jahrhunderts ein wichtiger Träger des Satzbaus. Wo immer ein kurzes oder längeres Motiv zweimal unmittelbar hintereinander ganz oder beinahe wörtlich gebracht wird, da ist die Wiederholung als Echo im piano zu geben. Die Lehrbücher bringen zwar keinen Abschnitt unter dem Titel Echo, aber das hier mitgeteilte Gesetz des Echos stellen sie ausdrücklich und klar genug auf. Quantz (S. 253) mit den Worten: »Bei Wiederholung oder Ähnlichkeit der Gedanken, die aus halben oder ganzen Takten bestehen, es sei in denselben Tönen oder in einer Versetzung, soll die Wiederholung schwächer als der erste Vortrag derselben gespielt werden.« Bei Ph. E. Bach lautet dieselbe Regel (S. 115): »Die wiederholten Gedanken, sie mögen in ebenderselben Modulation oder in einer anderen erscheinen, pflegt man durch forte und piano zu unterscheiden.« Wenn also Seb. Bach — um an einem bekannten Fall zu demonstrieren — im »Christe eleison« der H-Moll-Messe den Violinen (Takt 5—7) hinschreibt:



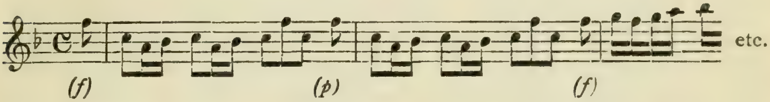
so ist das ohne Zweifel folgendermaßen



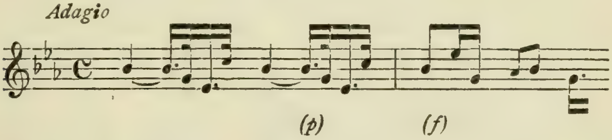
zu spielen. Der Anfang der Symphonie zu »Christ lag in Todesbanden« würde so klingen müssen:



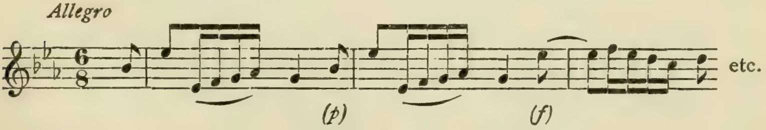
des 2. Brandenburgischen Konzerts, das vom Echo förmlich lebt, so:



Man könnte Bände mit solchen Bachschen Stellen füllen, die sich Aufführungen und Klavierauszüge entgehen lassen. Sehr reich an Echoeffekten ist auch Händel, auch noch in den späteren Werken, wie z. B. den großen Instrumentalkonzerten, besonders aber in den Jugendwerken. In den wunderbaren Sonaten für zwei Oboen und Baß, die er als Knabe komponiert hat, durchzieht das Echo immer wieder die thematische Erfindung. In Nr. 3 z. B. fängt der erste Satz damit an:



und ebenfalls der letzte:



Mozart, um noch einen Klassiker anzuführen, ist namentlich in seinen Divertimenti ein Freund des Echos, schreibt es aber meistens vor. Ebenso Franz Schubert, bei dessen Namen jedem sogleich das Hornsolo einfällt, mit dem die große C-Dur-Symphonie beginnt.

An den bisher abgehandelten Punkten läßt die alte Musik schon gerade genug zu raten und zu ergänzen. Und doch ist das noch nicht alles; das für den modernen Musiker Erstaunlichste kommt noch: Ihre Noten geben auch im Melodischen vielfach nur Stückwerk und Skizze, bei allen zur italienischen

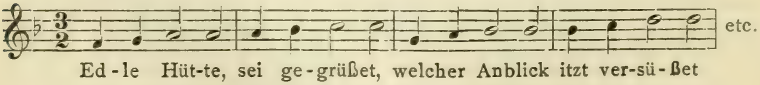
Schule gehörigen Kompositionen müssen die Ausführenden die Kunst des freien Verzierens und Variierens üben. Für diese Kunst hat die neue Musik keinen Platz, man hat sie infolgedessen vollständig vergessen und auch bei der Aufführung der alten Musikwerke, die sie verlangen und voraussetzen, ignoriert. Einzelne Spuren der alten Tradition tauchten allerdings in der Gegenwart hie und da noch aut. Ältere Sänger wie der unlängst verstorbene Heinrich Behr hielten in der Matthäuspassion und anderen Bachschen Werken trotz der Einwände der Kritik an ungeschriebenen Vorschlägen fest, Ferdinand David pflegte bei Satzwiederholungen in Haydnschen Quartetten mit freien Änderungen zu überraschen, F. Gevaert hat in den »Gloires de l'Italie« die Originalmelodien mit mancherlei Verzierungen, Durchgängen und Zutaten versehen, auch C. Reinecke nimmt in der angeführten Schrift das gleiche Recht für die Mozartspieler in Anspruch. Auch leben noch, freilich völlig ausgeartet, die alten Kadenzen bei den Instrumentalvirtuosen. Aber als Ganzes war jene alte Kunst am Verlöschen. Da hat sie Friedrich Chrysander kühn und ohne weiteres wieder in die heutige Musik hineingestellt mit seinen Einrichtungen Händelscher Oratorien, und der Erfolg hat für ihn gesprochen. Wenn aber in diesen Einrichtungen die nötigen und nützlichen Ergänzungen hingeschrieben sind, so ist das nur ein zeitweiliger Notbehelf. Die Sänger, die Instrumentisten und Dirigenten müssen diese Zutaten selbst erfinden lernen, denn jede Individualität und jeder Aufführungsraum braucht für dieselben Werke andere. Es muß deshalb die Lehre vom Verzieren und Variieren wieder vollständig ausgegraben und in Übung gebracht werden. Auch hierfür hat Chrysander den ersten bedeutenden Schritt mit seiner Arbeit über Zacconi getan [1]). Andere sind schon dabei, noch mehrere werden kommen in ähnlicher Weise über die Vorgänger, Nebenmänner und Nachfolger Zacconis zu berichten und die gesamte Theorie des Gegenstands in Zukunft wieder praktikabel zu machen. Hier liegt für die Musikwissenschaft eine der dringlichsten und lohnendsten Aufgaben vor. Aber auch eine langwierige. Denn die Lehre von der Verzierungskunst reicht bis in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts bis zu Ganassi zurück, die Kunst selbst war lange vor der offiziellen Datierung des begleiteten Sologesangs ausgebildet, sie hat diesen vorbereitet. Sie hat dann bis in unser Jahrhundert hinein

[1]) Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft VII, IX, X.

sich behauptet und in Praxis und Theorie sich mannigfaltig entwickelt. Der praktische Musiker, der selbst an einem Händelschen Oratorium oder an verwandten Werken das Richtige vornehmen will, kann nicht darauf warten, bis die gelehrte Arbeit erledigt ist. Zum Glück ist das aber auch gar nicht nötig. Das was er zunächst braucht, findet er ebenfalls wieder mehr als ausreichend im Quantz; neben ihm kommt noch Tosi in Betracht. Nötig ist aber, daß er an den Gegenstand unbefangen herantritt und eine Reihe moderner Vorurteile ablegt. Das Hauptvorurteil ist das, daß er die ganze Verzierungskunst mit ihren Passagen und Trillern für ein äußerliches Ding, für eitlen Virtuosentand ansieht. Das ist sie beim Mißbrauch, bei mangelnder Anlage und Schule. Aus letzterem Grund hat sie sich bei den Franzosen vor alters nur schwach entwickelt, an einen ihrer Hauptteile, die sogenannten »willkürlichen Veränderungen«, haben sie sich kaum herangetraut, den anderen, die »wesentlichen Manieren«, ihren Virtuosen nicht freigelassen, sondern hingeschrieben, wie das jedermann aus Coupérin, aus Rameau und aus der auf französischem Boden stehenden deutschen Klaviermusik, z. B. der Seb. Bachs, sehen kann. Nur eine Minderheit war gegen diesen Brauch, zu ihr gehörte der ältere Muffat, der in der Vorrede zu seinen im »Florilegium« gesammelten Orchestersuiten, obwohl sie französischen Stils sind, die Kenntnis des freien Verzierungswesens verlangt und lehrt. Die Dirigenten sollten darum diese Vorrede wohl studieren. Sein Sohn aber schreibt im »Componimento« alles selbst aus. Der erwähnte Mißbrauch der Verzierungskunst hat Gluck dazu getrieben, sie zu beseitigen und damit das Kind mit dem Bad auszuschütten, im Gegensatz zu Männern wie Tosi und Quantz, die zwar vor Mißbrauch und Abart warnen, aber die Sache in ihrer Norm hochhalten. Was die Kunst des freien Ergänzens und Variierens in ihrer Reinheit will und zu bedeuten hat, das läßt sich an einem Beispiel ersehen, das niemand unbekannt ist: das berühmte Oboensolo im ersten Satz von Beethovens fünfter Symphonie, über dessen ergreifenden Charakter sich R. Wagner so schön geäußert hat[1]). Was ist das anders als eine freie Kadenz, als eine jener »willkürlichen Veränderungen«, die die alte Schule bei den meisten Fermaten voraussetzt? Die Stelle gibt den Schlüssel zum Verständnis des ganzen freien Verzierens und Variierens: der Hauptzweck dieser Kunst ist

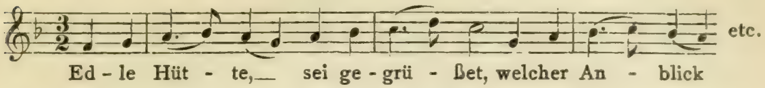
[1]) R. Wagner: Über das Dirigieren (Ges. Schriften 1873, VIII, 335).

Verstärkung des Ausdrucks nach Gestalt und Schönheit. Ihm dienen die kleinen Mittel, die in den sogenannten »wesentlichen Manieren« zusammengefaßten Vorschläge, Nachschläge, Anschläge, Doppelschläge, Schleifer, die Mordenten und die verschiedenen Trillerarten ebensogut wie die »willkürlichen Veränderungen«. Durch letztere allein erhält der Formenbau der alten dreiteiligen Arie, mit dem uns so oft überflüssig scheinenden da capo, seinen Sinn. Auch die zu den »willkürlichen Veränderungen« gehörenden freien Kadenzen waren als poetische Äußerungen von Stimmung und Empfindung gedacht. Nicht selbständige Kompositionen sollten sie sein, wie es die Klavierkadenzen nach und nach geworden sind, sondern kurze Exklamationen, für den Sänger auf eines Atems Länge beschränkt, zusammenfassende Mottos, in denen der Virtuos mit einem letzten Trumpf, mit einem letzten Schlagwort noch einmal bekräftigte, was der Komponist gesagt hatte. In diesem Sinne sind sie sogar in den kirchlichen Gemeindegesang gekommen und haben bis an die Gegenwart heran als »Zwischenspiele« im Choral ein erbärmliches Scheinleben geführt. Der Satz, daß Manieren und Veränderungen der Hauptleidenschaft von Stück und Stelle zu dienen haben, kehrt bei Quantz und Tosi geradeso oft wieder als der, welcher die dynamischen Mittel den »Affekten« unterstellt. Was aber in der Ausbildung des Virtuosen die Verzierungskunst für eine Wichtigkeit hatte, das sieht man schon aus der Einteilung von Tosis Buch. Von seinen zehn Kapiteln sind ihr allein fünf gewidmet. In allen fünfen wird immer wieder darauf aufmerksam gemacht, daß nur die Gesang studieren sollen, die hinreichende eigene Erfindungskraft besitzen. In Tosi und Quantz haben sich alle, die mit alter Musik zu tun haben, das nötige Wissen zu holen. Sie bieten alles über Wann und Wie Entscheidende, Gebote und auch Verbote. Wer nicht diese Theorie beherrscht, geht auf Schritt und Tritt auch im Urteil über alte Musik fehl und handele es sich nur um ein einfaches deutsches Lied. K. E. Schneider glaubt in seiner Geschichte des musikalischen Lieds (III, 71) den alten Rist als Komponisten mit einer einzigen Probe vernichten zu können:



Die deutschen Chorknaben, die im 17. Jahrhundert das Singen aus Herbsts »Musica practica« (Nürnberg 1642) lernten,

würden ihm das vermeintliche »corpus delicti« — wie der witzige Kritiker den Satz nennt — vielleicht in dieser Gestalt



oder einer ähnlichen vorgeführt haben.

Nicht bloß der Behandlung der alten Musik wird es zugute kommen, wenn die nächsten Generationen sich die alten Lehrbücher wieder zu eigen machen, wir werden einen höheren Virtuosenstand haben, die Verzierungskunst insbesondere wird unter den Komponisten manchen Chopin zeitigen!

Die Ausbildung der deutschen Fachmusiker

Eine musikalische Zeitfrage

Wenn unter Zeitfragen gemeinhin Angelegenheiten besonders wichtiger und dringlicher Natur verstanden werden, so haben die Musiker die ihrigen von jeher mit besonderer Vorliebe in der Komposition gesucht. Das ist sehr natürlich. Jedes Volk sieht in der Komposition nicht bloß die Krone seiner musikalischen Kultur, es weiß auch, daß es ohne Komponisten und Kompositionen überhaupt keine geordnete und bedeutende Musik gibt. Von diesem Gesichtspunkte aus treibt auch heute die gesamte musikalische Schriftstellerei in Büchern und Aufsätzen, im Großen und Kleinen vorzugsweise Kompositionskritik und beschränkt sich auch da auf sie, wo es gilt die praktische Musik mit in Betracht zu ziehen. Ehlerts »Briefe über Musik«, A. Rubinsteins Pamphlet über »Die Musik und ihre Meister« sind hierfür bekannte Beispiele; allerneueste liegen in den zahlreichen Betrachtungen über Vergangenheit und Zukunft der deutschen Musik vor, welche der Übergang ins neue Jahrhundert veranlaßt hat.

Bei dieser letzteren Gelegenheit muß aber auch jedem, der dafür Augen hat, die Schwäche des Verfahrens aufgefallen sein. Wem soll der Leser glauben? Denen, die noch immer rufen: »Der böse Wagner, der böse Liszt!« oder den anderen, die über diese Größen bereits hinausgeschritten nach neuen Propheten, etwa in der Person von R. Strauß, verlangen? Das sind Widersprüche, die auf die individuelle Beschränktheit der Kritiker zurückgehen. Aber von ihnen abgesehen gibt es tiefere Gründe, die den Nutzen der Kompositionskritik überhaupt stark einengen. Bedeutende Dienste kann sie nur dem Publikum leisten. Wenn sie diesem das rechte Verständnis für die Ton-

werke und für schwierigere Richtungen vermittelt, tut sie das Höchste, was ihr zur Förderung der Komponisten möglich ist. Es ist edel und erklärlich, wenn sie mehr will, namentlich in Zeiten wie die gegenwärtige, wo die deutsche Komposition in einer Krisis zu stehen scheint. Seit dem 16. Jahrhundert daran gewöhnt, daß die Kräfte höchsten Rangs sich auf dem Fuße folgten, sehen wir mit Bestürzung den Platz eines von aller Welt bewunderten deutschen Meisters seit längerer Zeit unbesetzt, sehen unsere internationale Stellung, unsere eigenen Konzertsäle und Opernhäuser von einer slawischen und romanischen Konkurrenz, gegen die bloße Entrüstung nichts hilft, bedroht. Trotzdem können wir durch Loben und Beraten unsere Komposition nicht stärker machen, als sie von Natur ist. Verstattet ist uns darauf zu halten, daß die Tonsetzer ihr Handwerk ordentlich verstehen, ihre Kunst nach allen Richtungen, auch geschichtlich, gehörig überschauen, daß sie sich auf der Höhe der allgemeinen Bildung befinden, daß die unpoetischen Köpfe vom Mitbewerb ausgeschlossen werden. Aber darüber hinaus sind wir machtlos.

Da hängt die Komposition vom geistigen Gehalt der Zeit ab, insbesondere vom Stand der Religion und Philosophie, wie der Aufschwung der Deutschen in Luthers Zeit, der Zusammenhang der Beethovenschen Symphonie mit der klassischen Periode deutschen Denkens und Dichtens genügend zeigt. Die Entwicklung der Komposition wird endlich und vielleicht am entschiedensten von dem allgemeinen musikalischen Vermögen von Volk und Land bedingt. Auf einem guten musikalischen Boden gedeiht sie von allein, auf einem dürren richtet auch das größte musikalische Talent, das der Zufall dahin wirft, nur wenig aus. Das ist eine von der Geschichte hundertmal belegte Erfahrung. Die Höhepunkte deutscher Komposition schließen an die Zeit der Cantoreyen und die der collegia musica an, die früher unmusikalische Schweiz ist durch Nägeli und seine Reform des Schulgesangs, Belgien durch das Brüsseler Konservatorium zur heutigen Bedeutung gekommen. Den Gegenbeweis liefern England und Italien. Jenes, in der Madrigalenzeit und noch im Frühling der neueren Instrumentalmusik ein wichtiges Exportland, hat das Spiel bei der Einführung der Oper verloren, Italien hat über der einseitigen Hingabe an die Oper die Weiterentwicklung der Instrumentalmusik verpaßt. Die Organisation des praktischen Musikwesens, die hiernach eine der Hauptbedingungen für das Gedeihen der Komposition ist, haben wir

aber in der Hand. Schon um durch sie auf die Produktion einzuwirken, müssen wir unsere musikalischen Zeitfragen für die nächste Zukunft mehr in der praktischen Musik suchen und allem, was musikalische Erziehung, was Verwendung der Musik betrifft, eine gesteigerte Aufmerksamkeit zuwenden. Musik und Gesang in der Volksschule, auf dem Gymnasium und verwandten Anstalten, Musik an den Universitäten, die Erziehung der Berufsmusiker, der musikalische Privatunterricht, die Musik im Hause, in ihrer Stellung zu den Ständen, zur Kirche, zur Gemeinde, zum Staat und anderen Organen der Kultur, zur Gesellschaft, zum öffentlichen Leben; Charakter und Leistungen unserer Konzertinstitute, unserer Musikbühnen, der Zustand der musikalischen Hilfsfächer, des Instrumentenbaus, des Musikverlags, der Presse, die sozialen Verhältnisse der Musiker in den verschiedenen Berufsarten — das sind einige Stichworte für das zurzeit wichtigste Arbeitsgebiet einer Kritik, die schöpferisch und segensreich zu sein wünscht.

Eine regere Organisationskritik braucht die Zeit nicht bloß, weil die Organisation den einzig sicheren Weg bietet, der gefährdeten Komposition zu helfen, sondern auch deshalb, weil auf dem Gebiete der Organisation des Musikwesens Deutschland im 19. Jahrhundert sehr starke Einbuße erlitten hat. Diese Ansicht will nicht allgemein einleuchten, sie wird mit dem Hinweis auf die unleugbare Verbreitung des Klavierspiels, auf die Errichtung von Dilettantenchören, auf die Gründung von Konservatorien, auf die glänzende Komponistenreihe von Beethoven bis Wagner bestritten. Dem Kenner des 18. Jahrhunderts ist es klar, was damit gemeint ist. Er stellt den wenigen, zum Teil noch dazu zweifelhaften Neuerwerbungen die großen Verluste entgegen, die mit dem Eingehen der bis in die Kleinstädte verbreiteten bürgerlichen Musikkollegien und ihrer wöchentlichen Konzerte, mit dem Verschwinden der Schloß- und Adelskapellen, der Stadtpfeifereien und der Schulchöre verknüpft waren, er denkt der ehemaligen Kurrenden, Quartalsumzüge, der Turm- und Rathausmusiken, der zahllosen Aufwartungen bei Familienfesten, bei städtischen und staatlichen Akten, denkt der alten Hausmusik mit ihrer Lust am Ensemble, all der zahlreichen Stellen und Fälle, wo die Tonkunst die Herzen von hoch und niedrig einte und erhob und schließt seine Inventur mit dem Ergebnis: Wir sind bedeutend ärmer geworden. Es ist eine wichtige Aufgabe für jede Art von Musikkritik, sich selbst und andere von dieser Sachlage zu überzeugen und die

musikalischen Organisationsfragen eifrig durchzuprüfen. Es handelt sich dabei darum, die Grundlagen der deutschen Musik überhaupt vor weiterem Verfall zu bewahren und deshalb muß jegliche Art von Kompositionskritik für die nächste Zeit in die zweite Linie hinter die Organisationskritik gestellt werden.

Von den Fragen, die die Zukunft unserer deutschen Musik in diesem Sinne angehen, sind bisher nur wenige mit dem Nachdruck, den sie verdienen, der Öffentlichkeit unterbreitet und auf der Tagesordnung festgehalten worden, eigentlich nur drei: der Schulgesang, die Konservatorien und (erst in neuester Zeit) die Volkskonzerte. Am häufigsten ist das zweite Thema erörtert worden, fast immer aber in leidenschaftlichem und erregtem Tone. Da es, wenn vielleicht auch nicht die wichtigste, so doch die die Musiker am meisten interessierende Zeitfrage enthält, soll es hier abermals aufgenommen und in Ruhe daraufhin untersucht werden: was Deutschland den Konservatorien zu danken hat und was an ihnen zu vermissen bleibt.

Wie für andere Stände gibt es auch für den Musiker drei Wege berufsmäßiger Ausbildung: 1. auf musikalischen Fachschulen, 2. im Privatunterricht, 3. den autodidaktischen. In der Regel führt keiner von ihnen allein zum Ziel, sondern wer ein fertiger Musiker werden will, muß sie streckenweise wechseln. Selbstunterricht und eigenes Studium sind unentbehrlich zum individuellen Abschluß der Ausbildung, aber ungenügend für die Einführung. Die Geschichte kennt keine Musiker, die auf dem rein autodidaktischen Weg zur Bedeutung gekommen sind, obwohl es manche von sich geglaubt und gerühmt haben, unter ihnen Lobe, der bei dieser Einschätzung vergaß, was Eberwein und die Weimarsche Kapelle an ihm getan hatten. Viel mehr hat sich der zweite Weg, die Lehre durch einen einzelnen Meister bewährt. Wir verdanken ihm noch in der neueren Zeit große Tonsetzer: Schumann, Wagner, Volkmann, Brahms. Er ist das Ideal einer Musikerausbildung, aber wie alle Ideale, schwer zu verwirklichen. Der rechte Schüler muß nicht bloß mit dem rechten Lehrer zusammenkommen, er muß auch in der Lage sein, sich nach Fächern und Zeiten an verschiedene Lehrer wenden zu können. Die Mehrzahl junger Musiker bleibt auf den Besuch musikalischer Lehranstalten als auf den Hauptweg angewiesen. Darum hat es solche besondere Musikschulen auch jederzeit gegeben, sie haben nur nach dem Bedarf der Zeiten Form und Charakter geändert.

Im frühen Mittelalter setzen sie als Sängerschulen an großen Kathedralen und Klöstern ein und stellen dem kirchlichen Dienst die nötigen Kräfte in einer Vollkommenheit, für die die Namen eines Notker Balbulus, eines Dufay, eines Palestrina und die Geschichten der Sängerschule zu Rom, zu St. Gallen, der Maîtrise de Notre Dame in Paris genügend zeugen. In Deutschland erhalten sie um die Reformationszeit einen beträchtlichen Zuwachs und eine Fortsetzung durch die Chöre der gelehrten Schulen. Kirchenbehörden, Fürsten und Städte rufen in bisher unbekannter Menge Dom-, Fürsten- und Stadtschulen ins Leben und den Kern aller dieser Institute bildet der Sängerchor, einen der am fleißigsten gepflegten Lehrgegenstände, die Musik. Aus solchen Schulchören, in zweiter Linie aus den Kapellknabeninstituten der Residenzen, sind bis übers Ende des 18. Jahrhunderts fast alle deutschen Kantoren und Organisten hervorgegangen. Orte, die heute musikalisch nicht mehr oder nur schwach mitzählen, z. B. in Sachsen: Marienberg, Annaberg, Schneeberg, in Thüringen: Schmalkalden, Ohrdruff u. a. waren durch ihre Konservatorien, eben diese Schulchöre, wichtig; das protestantische und das katholische Deutschland kannten darin keinen Unterschied. Einzelne Schüler gingen vom Chor ohne weiteres ins Amt, Seb. Bach gehört unter diese Klasse; die Mehrzahl wählte den Umweg über die Universität schon deshalb, weil das Kantorat in der Regel nur der Durchgang zu einer Pfarre war. Für die Orchestermusiker und Instrumentalvirtuosen der älteren Zeit bildeten die Stadtpfeifereien die Schule. Sie gehörten zu dem amtlichen Kulturapparat jedes Fleckens, boten Meistern und Gesellen ein behagliches Dasein und den Lehrlingen eine viel gediegenere Gelegenheit sich künstlerisch auszubilden, als die heute noch vorhandenen, verfallenen Reste ahnen lassen. Orte wie Merseburg, Pirna, Radeberg waren es, wo Quantz zuerst Vivaldische Konzerte hörte und übte.

Beide, Schulchöre und Stadtpfeifereien arbeiteten mit einem günstigen Schülermaterial, mit Knaben, die aus förmlichen Musikerdynastien oder doch aus musikalischen Häusern und von Vätern stammten, die ihren Beruf als Geistliche, als Rechtsgelehrte, als Lehrer auf demselben Weg erreicht hatten, den sie jetzt dem Sohne vorschrieben. Zweitens gingen in diesen Musikschulen die Fachstudien ohne Unterbrechung Hand in Hand mit dem praktischen Musikdienst, wurden durch ihn belebt, in den natürlichen Grenzen gehalten, aber aufs höchste entwickelt; schon der Rekrut mußte seinen Platz ausfüllen. Bei den Schul-

chören kam noch die Förderung des Begriffsvermögens durch die wissenschaftliche Arbeit hinzu. So befand sich denn die deutsche Musik bei dieser Art von Musikschulen lange wohl genug, empfing von ihnen nicht nur einen Durchschnittsmusiker, für dessen Tüchtigkeit ganze Jahrgänge von Motetten und Kantaten sprechen, sondern eine Menge in die Weite wirkender Männer, die von Luther über Calvisius, Prätorius, Schütz, Kuhnau, Keiser bis auf Graun und Naumann und noch in eine Zeit hineinreicht, in welcher die Schulchöre und Stadtpfeifereien für die Ausbildung der Fachmusiker im allgemeinen nicht mehr genügten.

Diese Zeit trat ein, als in Italien mit Monodie, Musikdrama und Konzert eine neue Kunstmusik entstand. Waren ausnahmsweise schon im 16. Jahrhundert junge deutsche Musiker wie Haßler und Schütz über die Alpen gezogen, um ungewohnte Gebilde der unbegleiteten Chormusik an der Quelle kennen zu lernen, so wurde die italienische Reise durch die Einführung der Oper eine Notwendigkeit. Zwar suchte man ihrer zunächst mit den einheimischen Mitteln Herr zu werden, und fand dabei von seiten der Schulchöre, unter denen sich besonders die Leipziger Thomaner, nicht bloß ihre Schulstadt, sondern das Reich hinauf und hinab mit Opernsängern und Opernkomponisten versorgend, auszeichneten, lebhafte Unterstützung. Aber nachdem R. Keiser, ebenfalls ein alter Thomaner, abgetreten, und Hamburg für die deutsche Nationaloper ausgefallen war, endeten diese Versuche allmählich im Sande. Wer als Musiker für voll gelten wollte, mußte von nun an seine Studien an einer italienischen Oper, am besten in Italien selbst vollenden. Von Händel bis Mozart haben viele deutsche Musiker da unten ihren Ruf als Opernkomponisten begründet und die Tradition der italienischen Reisen hat noch auf Meyerbeer, auf Nicolai und Mendelssohn gewirkt. Aber größer war die Anzahl derer die zu Hause bleiben und darum in der Heimat auf eine höhere Laufbahn verzichten mußten. Dieses Los traf auch einen Seb. Bach. Die allgemeine Folge dieser Wendung war eine vollständige Überschwemmung Deutschlands mit welscher Musik und mit welschen Musikanten, eine lange Fremdherrschaft, unter welcher der bloß deutsch gebildete Musiker wenig, insbesondere der deutsche Sänger im eigenen Lande nichts galt. Durch die Wiener Symphonien, durch die Weberschen Opern sind wir wieder frei geworden. Aber einzelne Wunden, die in jener Zeit der deutschen Musik geschlagen wurden, bluten noch heute:

Die Einheitlichkeit der Bildung und des Strebens wurde durchschnitten, der Kantoren- und Organistendienst verlor das alte Ansehen, und durch seinen Verfall litt die Leistungsfähigkeit des musikalischen Hinterlands in Deutschland mit der Zeit so sehr, daß wir heute darin vor Frankreich und England nicht mehr viel voraushaben. Daß Äußerungen des Unwillens über den Vorrang der Italiener nicht fehlten, weiß jedermann aus den Briefen Mozarts allein, aber es dauerte lange, ehe die deutschen Musiker den Ursachen der italienischen Überlegenheit auf den Grund gingen und den Anteil erkannten, den die italienischen Konservatorien daran hatten.

Durch diese Institute waren die deutschen Schulchöre und Stadtpfeifereien schon im 16. Jahrhundert überholt worden. In einer Periode empfindlichen Musikermangels war ein spanischer Geistlicher, namens Giovanni di Tappia, neun Jahre lang mit der Sammelbüchse durch die Campagna gezogen. Als er endlich im Jahre 1537 das erste Konservatorium, das della Madonna di Loreto einrichten konnte, suchte er die Schüler aus den armen Waisen des Landes aus. So wurden die italienischen Konservatorien in erster Linie Wohltätigkeitsanstalten, blieben bis ans Ende des 18. Jahrhunderts meist mit Waisenhäusern verbunden und sicherten sich dadurch, daß sie der Armut einen Weg zum Lebensglück erschlossen, einen Zuzug, der den Bedarf überschritt. Obwohl sie auch eine gute allgemeine Bildung gewährten, war dann aber auch die Musik an ihnen in einem Grad die Hauptsache, den man bis dahin nirgends gekannt hatte. Demzufolge stellten sie der neuen Kunst des 17. Jahrhunderts ihre volle Kraft zur Verfügung, bildeten Sänger, die die Besonnensten bezauberten und statteten die Komponisten mit einer Routine aus, die zu einer in der Geschichte der Oper nicht zum zweitenmal erlebten Fruchtbarkeit führte.

Leider entschloß man sich in Deutschland nur zögernd zu einer Nachbildung dieser italienischen Musikschulen und begnügte sich lange Zeit mit halben Maßregeln: Männer wie Fux in Wien, Seb. Bach in Leipzig, Czernohorsky in Prag, Vogler in Darmstadt, zuletzt noch Schneider in Dessau, Spohr in Kassel sammelten größere Schülerkreise um sich, aus denen die Namen Gluck, C. M. v. Weber, Meyerbeer, R. Franz hervorragen. Ein italienisches Konservatorium mit seinen vielseitigen Anregungen konnte auf diese Weise nicht ersetzt werden. Erst der Vorgang der Franzosen, die 1784 ihr großes Pariser Konservatorium gründeten, führte 1811 zur Errichtung des ersten

deutschen Instituts dieser Art, des Prager Konservatoriums, dem 1816 das Wiener folgte. Der Geist von Fichtes »Reden an die Deutsche Nation«, der den nationalen Aufschwung auf die Bildung in der Nation verwies, derselbe, der neue Universitäten, der die romantische Bewegung, die Ehrfurcht vor den Denkmälern alter Kunst, der auch die ersten Versuche einer Gesamtausgabe von Seb. Bachs Werken erzeugte, hatte auch hier sichtlich mitgewirkt. Die Zeit der Karlsbader Beschlüsse streckte ihn zu Boden und die Gründung von deutschen Konservatorien ruhte wieder, bis Mendelssohn im Jahre 1843 mit der Leipziger Musikschule die Idee wiederaufnahm. In den fünfziger Jahren errichteten dann Köln und Berlin noch heute blühende Konservatorien und allmählich bildete sich das Netz zu seiner heutigen Dichtigkeit aus.

Seit den fünfziger Jahren haben wir auch eine Literatur über die Konservatorien, die in Büchern, Flugschriften und Zeitschriften zerstreut eine ansehnliche Gesamtmasse ausmacht. Da fügt sich's nun seltsam, daß diese Literatur ganz vorwiegend absprechend ist. Schon als 1855 in Frankfurt der Gedanke an eine Musikschule auftaucht, tritt ihm Anton Schindler, der Beethovenbiograph, im »Volksfreund« heftig mit der Behauptung entgegen: »unsere Conservatorien sammt und sonders sind nichts als Pflanzschulen zur Vermehrung des musikalischen Proletariats«. Zehn Jahre später spricht R. Wagner [1]) von ihrer »allgemein zugestandenen Nutz- und Erfolglosigkeit« und so ist es im allgemeinen geblieben, wie das die Nachtbilder, die Meinardus [2]) und im wesentlichen auch noch Riemann [3]), um nur bei bekannten Namen zu bleiben, von unseren Musikschulen entworfen haben, bestätigen.

Diese Einseitigkeit wird dem natürlichen und geschichtlichen Sachverhalt nicht gerecht. Unsere Konservatorien sind vom Ideal weit entfernt, aber sie haben der deutschen Musik bedeutend genützt und sind für die Zukunft erst recht nicht zu entbehren. Die Tatsache, daß sie, solange sie bestehen, von Inländern und Ausländern immer stark besucht worden sind, daß sie sich immer noch vermehren, darf doch nicht unbeachtet bleiben. Die praktischen Italiener halten Regierung und Stadtbehörden noch heute dazu an, für die Konservatorien zu sorgen,

[1]) Bericht über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule.

[2]) Des einigen Deutschen Reiches Musikzustände 1872 ....

[3]) Präludien und Studien I, 1895 ....

weil sie jahrhundertelang erfahren haben, was diese Anstalten nicht bloß für die künstlerische Ehre, sondern auch für den materiellen Wohlstand des Landes zu bedeuten haben. Auch die Geschichte der deutschen Konservatorien, so kurz sie ist, bietet hierfür Belege. Die noch heute merkliche Bevorzugung österreichischer Musiker im deutschen Dienst, die häufig mit Recht getadelte »Österreicherei« beruht mit auf dem Vorsprung, den Österreich seinerzeit durch die Konservatorien von Prag und Wien gewann, insbesondere auf den Leistungen der Geiger, die als Zeitgenossen von Ernst, Laub und Joachim sich über die deutschen Kapellen verbreiteten. Unsere deutschen Konservatorien selbst haben viel dazu beigetragen, unserer Musik und unseren Musikern ihre heutige Stellung im Ausland, die ja für den Musikhandel und die von ihm beschäftigten Gewerbe sehr reelle Werte hat, zu bereiten. Auch unsere Konservatorien, wenn sie den altitalienischen Vorbildern, selbst dem Prager und Wiener darin nachstehen, haben sich als Wohltätigkeitsanstalten bewährt und vielen armen Talenten den Aufgang in höhere gesellschaftliche Zustände erschlossen und tun das noch heute.

Wichtiger ist natürlich ihr künstlerischer Ertrag für die deutsche Musik. Auch er liegt reich und deutlich genug vor Augen. Nur durch die Konservatorien war es möglich, den Stand der deutschen Berufsmusiker auf seine heutige Anzahl zu bringen und dadurch die alten Dilettantenorchester wenigstens teilweise durch Virtuosenkapellen zu ersetzen, auch kleine Orte mit fachmäßig gebildeten Musiklehrern zu versehen und die technische Leistungsfähigkeit der deutschen Musik auf das Doppelte ihrer ehemaligen Höhe zu steigern. Wenn die Klagen, die am Anfang des 19. Jahrhunderts die Einführung Bachscher Musik, Beethovenscher Symphonien, noch in der Mitte die der Schubertschen C-Dur-Symphonie begleiteten, verstummt sind, wenn Militärkapellen wenigstens technisch Lisztsche Werke, die Orchester unserer Mittelstädte die Wagnerschen Musikdramen bewältigen, so ist das die Frucht der Konservatoriumsarbeit. Wollten wir sie mit dem Privatunterricht vertauschen, so müßte eine große Zahl unserer Opernhäuser und Konzertinstitute ihre Tätigkeit wesentlich beschränken oder gar einstellen, der Dilettantenunterricht würde quantitativ und qualitativ noch mehr zurückgehen, selbst die Chorvereine wären gefährdet, die ganze deutsche Musik verlöre eine Kraftquelle ersten Ranges, sie wäre um ein Jahrhundert zurückgeworfen. Denn es handelt sich nicht bloß um den gegenwärtigen Stand und Besitz, sondern auch um

die Aufgaben der Zukunft. Diese verlangen aber selbst für den wahrscheinlichen Fall, daß sich das Ausland von der deutschen Führung und Hilfe noch mehr emanzipiert, eine weitere Vermehrung der Berufsmusiker. Wir müssen ganz im Gegensatz zu den augenblicklichen Berliner Zentralisierungsbestrebungen uns auch musikalisch wieder dem Gleichgewicht von Groß- und Kleinstadt, von Stadt und Land anzunähern suchen, das mit der übrigen deutschen Kultur in alter Zeit auch die deutsche Tonkunst groß gemacht hat. Es muß in jedem Ort, der auf Bildung Wert legt, wieder als eine Schande empfunden werden, wenn er nicht musikalisch auf eigenen Füßen stehen, nicht wenigstens Orchester und Chor in normaler Tüchtigkeit aufweisen kann.

Wäre oder würde auch der Privatunterricht nach dieser Seite unerwartet leistungsfähig, so blieben doch dem Konservatoriumsunterricht immer noch Vorzüge, die nicht zu ersetzen sind. Sie bestehen zunächst in Vorteilen, die dem Schulunterricht überhaupt eigen sind: dem Wetteifer, der gemeinsamem Lernen entspringt, der Förderung durch Beispiel und Vergleich. Dazu kommt dann die von den Konservatorien nach Art der Universitäten und Hochschulen gebotene Möglichkeit einer vielseitigen Ausbildung, die leichte Gelegenheit nicht bloß für das eine Hauptfach, sondern auch für die notwendig dazu gehörigen oder von persönlicher Neigung gewiesenen Nebenfächer gute Lehren und Muster zu finden.

Diese vielseitige Ausbildung stellen alle unsere Konservatorien an die Spitze ihrer Einladungsprospekte und tatsächlich eignen sie sich auch bevorzugte Schülerindividuen gar nicht so selten an. Jeder kennt in seinem Bekanntenkreis etliche solche Tausendsasas, die ein halbes Dutzend Instrumente spielen, die singen, komponieren, zur Not auch noch schriftstellern und die für Dirigentenstellen bis zu einem gewissen Grad unbezahlbar sind. Es läßt sich aber nicht verkennen, daß diese Vielseitigkeit doch zu eng musikalisch verstanden wird. Wer die Lehrpläne unserer deutschen Konservatorien mit denen der altitalienischen, die sich auf die Mehrzahl der neuitalienischen fortgeerbt haben, vergleicht, bemerkt sofort eine auffällige Lücke. Sie betrifft die allgemeine Bildung. Noch das alte Prager Konservatorium legte auf diesen Teil der Musikerziehung ersichtlichen Wert, teilte die Lehrgegenstände in A. Musikalische, B. Literarische und forderte für die Klasse B: 1. Religion in Verbindung mit biblischer Geschichte, 2. deutsche Sprachlehre,

Orthographie und schriftliche Aufsätze, 3. Arithmetik, 4. Naturgeschichte nebst einer kurzen Anthropologie, 5. Logik, 6. Geographie und Geschichte, 7. Prosodie, Metrik, Poesie und Ästhetik, 8. Geschichte der Musik, 9. Italienische Sprache. Von diesem Programm mag ein guter Teil auf dem Papier geblieben sein, aber das Prinzip war doch anerkannt. Unsere heutigen Konservatorien fordern als literarischen Teil nichts als 1. Geschichte und Ästhetik der Musik, 2. Italienische Sprache. Die werden ja für die Musik ganz eigens gebraucht. Im übrigen rechnen sie mit einem Schülerstand höherer Art, bei dem die allgemeine Bildung als selbstverständlich vorauszusetzen ist, und unterlassen es sogar, sich bei der Aufnahmeprüfung von der Richtigkeit dieser Voraussetzung zu überzeugen. Nur eins unserer neuesten und bedeutendsten Konservatorien, die Königliche Hochschule für Musik in Berlin, hat sich gegen diese bisherige Auffassung dadurch erklärt, daß es von seinen Aspiranten die Berechtigung zum einjährigen Dienst verlangt. Das ist das Geringste, was gefordert werden muß, um den deutschen Musikerstand vor großem Schaden zu bewahren. Nichts hat sich an unseren Konservatorien so schlecht bewährt, als ihr Vertrauen auf die allgemeine geistige Mündigkeit der Zöglinge. Der deutsche Musikerstand ist darüber zu einem so großen Teil in Unbildung geraten, daß die höheren Gesellschaftsklassen geneigt sind, auf jeden mit Mißtrauen und Herablassung zu blicken, der ihm angehört und sich über jeden zu wundern, der diese Behandlung nicht verdient. Der heutige Durchschnitt steht tief unter dem der Schulchorzeit und die alten allgemeinen Künstlerlaster: Einseitigkeit, Eitelkeit, Neid, Falschheit, Intrige, Libertinität sind namentlich bei den der Verderbnis durch die Öffentlichkeit ausgesetzten Musikern so hoch entwickelt und so häufig, wie das die frühere Zeit nicht einmal vom Theater kannte. Ein anständiger Prozentsatz unserer Virtuosen und berühmten Leute ist reif für einen neuen Sachsenspiegel. Das könnte auf sich beruhen, wenn nicht dadurch der ganze Musikbetrieb so prosaisch und vulgär, der Ideale bar und mit Spekulantentum und Marktschreierei so durchsetzt würde, daß geistige Ziele und Richtungen, Wissen und Ideen in dieser Agentenarena kaum noch etwas bedeuten. Dieser Niedergang und diese Unbildung zeigt sich in der hohen Ästhetik, die die heutige Musik narret, ebenso wie in dem größeren Teil ihrer Fach- und Bedarfspresse, in ihrem Hang zu liebevollen oder giftigen Personalien, ihrer Verlegenheit um wertvolle Themata, er zeigt sich in dem Mangel

an Verständnis und Teilnahme für außermusikalische Fragen, die uns auch bei angesehenen Musikern begegnet, er zeigt sich in ihrer Unfähigkeit, Mißstände und Mängel rechtzeitig zu erkennen, aus ausgetretenen Wegen zu neuen zu schreiten, er zeigt sich in einem wilden und verblendeten Parteiwesen, in dem Respekt vor vordringlichen und lauten Stimmen, er beeinträchtigt endlich auch merkbar genug das Musizieren selbst, die Komposition und noch mehr die Reproduktion. Von Leuten, die nicht einmal ihre eigenen termini technici richtig aussprechen, die sich jeder Denktätigkeit entwöhnt haben, kann man nicht erwarten, daß sie den Gedankengang eines großen Tonwerks verstehen, eine breiter angelegte Vokalkomposition nach dem Texte aufzufassen, in die Sprache einer Instrumentalmusik wirklich einzudringen wissen. Wird ihnen doch die Unzulänglichkeit häufig genug verziehen, das Publikum beugt sich einem irgendwie zum Leuchten gebrachten Namen in der Mehrheit, die bestellte Kritik in zahlreichen Vertretern.

Dämonen der Zeit haben diese Zustände verschlimmert, ihre Wurzel liegt jedoch in der falschen Nachsicht, die unsere Konservatorien gegen die ungebildeten Elemente geübt haben. Es ist natürlich, daß bei ihnen zuerst die Abhilfe nachgesucht wird. Scheinbar ist sie leicht zu schaffen: unsere Konservatorien brauchten nur samt und sonders ihre Ansprüche an die Aspiranten zunächst auf die Höhe des Berliner Musters zu bringen; einige Generationen später könnte man mehr verlangen. Daß das geht, beweisen die Erfahrungen der Schulchorzeit. Nur steht der Durchführung solcher an sich einfachen Maßregeln die Schwierigkeit entgegen, daß unsere Konservatorien mit ganz wenig Ausnahmen Privatunternehmungen sind, die mit der Konkurrenz zu rechnen haben. Der Musikerstand als solcher hat keine rechtsgültige Vertretung, also auch keinen Einfluß auf seine Schulen. Es bleibt nur die Einwirkung durch die öffentliche Meinung übrig, und damit diese sich bildet und wirkt, müssen die Musiker, die die Einsicht dafür haben, über jenen Haupt- und Grundschaden unserer Konservatorien aufklären, soviel sie können, und für seine Beseitigung agitieren.

Von den übrigen Mängeln, die in der Anklageliteratur eifrig ausgebeutet werden, ist ein Teil sichtlich zufälliger und lokaler Natur oder auf die menschliche Schwachheit überhaupt zurückzuführen. Wir hören da von Direktionen, die nicht dirigieren, von trägen und unfähigen Lehrern, von Klassen, in denen auf den einzelnen Klavierschüler fünf Minuten, auf die Harmonie-

stunde fünfunddreißig zu korrigierende Hefte kommen und von ähnlichen Unregelmäßigkeiten, die die Berichterstatter nicht erdichtet, aber frei zu verallgemeinern beliebt haben. Dem gegenüber darf einmal darauf hingewiesen werden, daß Betrieb und Anlage der deutschen Konservatorien im Auslande häufiger zum Muster genommen worden ist, von England noch für das prachtvolle Royal College, und daß erst kürzlich wieder der Franzose Maurice Emmanuel der Gewissenhaftigkeit und Befähigung unseres Lehrpersonals ein glänzendes Zeugnis ausgestellt hat [1]).

Ein anderer Teil jener Ausstellungen betrifft dagegen allgemeine Verhältnisse. Die beiden Hauptwünsche sind: Unmittelbarere Einführung in die verschiedenen Arten des Musikerberufs, Verbesserung des theoretischen Unterrichts.

Es ist nicht bloß in der Musik eine alte Streitfrage: wie weit die Schule auf die Forderungen einer späteren Praxis einzugehen hat. Sie kann niemals absolut, sondern immer nur nach Zeit und Land, nach besonderen Umständen entschieden werden. Mendelssohn — um ein Beispiel zu geben — wies dem Leipziger Konservatorium die Hauptaufgabe zu, nur im allgemeinen gute Geiger, Klavierspieler, gute Musiker in größerer Anzahl auszubilden. In welcher Weise sie ihre Kunst später verwenden wollten, das blieb dem Schicksal überlassen, man sah mit Recht davon ab, durch eingehendere Unterscheidung etwa zwischen zukünftigen Solisten und einfachen Orchesterspielern die Freiheit des Studiums und den idealen Sinn der Jugend zu schmälern. Mittlerweile ist die Zeit bedeutend kostbarer geworden: unsere medizinischen Fakultäten gliedern sich in ein Dutzend Sonderfächer, unsere Juristen fügen der Hochschule noch lange Vorbereitungskurse je für Richter, für Rechtsanwälte, für Verwaltungsbeamte, für Diplomaten hinzu. Auch die Musik hat diesen Gang wohl oder übel schon antreten müssen. Wir haben einige Schulen für Kirchenmusiker und Organisten, Schulen für Orchestermusiker, Seminare für Musiklehrer bereits in größerer Anzahl. Wir werden aber in Zukunft diesem Spezialistenzug der Zeit noch viel mehr entsprechen und unsere Konservatorien noch strenger in bestimmte Abteilungen für Chordirigenten, für Konzertkapellmeister, für Opernkapellmeister, für Sänger, für Gesanglehrer, für Klaviervirtuosen, für Klavierlehrer usw. gliedern und dafür sorgen müssen, daß in ihnen alles schon gelernt und geübt

---

[1]) M. Emmanuel: Les Conservatoires de Musique en Allemagne. La Revue de Paris. März 1900.

werden kann, was von unserem Musikwesen praktisch verlangt wird. Es wird ein starker prosaischer Tau auf die Schulzeit fallen, wenn gleich beim Eintritt die Frage gestellt wird: »was willst du werden?«, aber es wird damit auch manche Enttäuschung erspart, gesunde Kraft von Träumen abgelenkt und erreichbaren Zielen zugewendet werden. Schon jetzt ziehen manche junge Musiker die bescheidenere Schule einer kleinen Residenz den reicheren Instituten und Einflüssen der Großstadt vor, wenn die Sache so liegt, daß sie dort einer gründlicheren Ausbildung in ihrem Spezialgebiet sicherer sind als hier. Die Allseitigkeit der Ausbildung hat an Wert eingebüßt; unsere Zeit ist den Humboldtschen Universalgeistern nicht hold, sondern sie verlangt virtuose Spezialisten. Das kann man bedauern, aber nicht ändern.

Auch der theoretische Unterricht unserer Musikschulen wird sich dieser Zeitlage viel enger anzupassen, hier die Ziele zu beschränken, dort zu erweitern haben. Im ganzen fußt er noch auf jener Vereinigung ausübender und schaffender Kunst in derselben Person, die vom Mittelalter ab bis gegen das Ende des 18. Jahrhunderts zu jedem ordentlichen Musiker gehörte, heute aber bis auf eine Handvoll Virtuosen-Komponisten und bis auf die freien Fantasien der Organisten vollständig aus der Praxis verschwunden ist. Nur ganz selten kommt noch ein Kapellmeister oder Kantor in die Lage, von heute auf morgen ein Gelegenheitsstück schreiben zu müssen, unsere Klavierspieler begleiten nicht mehr nach bloßen Bässen, unsere Sänger und Instrumentalisten brauchen nicht mehr die vorgelegte Stimme mit Verzierungen, Vorschlägen, Durchgängen und Kadenzen zu ergänzen; sie dürfen's sogar nicht mehr. Nirgends wird noch vom Virtuosen eigene Erfindung und Setzkunst verlangt. Da darf ihm, wenn er nicht selbst darnach verlangt und Kompositionsberuf fühlt, auch die Schule diese Disziplinen ersparen und sich darauf beschränken, ihn nur so weit in die Formenlehre einzuführen, aber so weit mit französischer Sicherheit und Gründlichkeit, als es die heutige Vortragskunst erheischt. Es empfiehlt sich darum im theoretischen Unterricht zwischen Komponisten und ausübenden Musikern zu unterscheiden. Jene sollen alles lernen müssen, was sie brauchen und was sie fördert, diese aber von unnötigen Dingen entlastet werden. Niemand fragt heute einen Klavierspieler oder Geiger nach Meisterschaft im reinen vierstimmigen Satz, aber jedermann setzt voraus, daß er die Kompositionen, die er allein oder mit anderen vorträgt, nach Form und

Geist, im einzelnen und ganzen versteht und beherrscht. Darnach kann ihm das ermüdende jahrelange Aussetzen von Choralbässen erlassen werden. Es gibt kürzere und einfachere Wege im Hören von Harmonien und Modulationen Sicherheit und Leichtigkeit zu erlangen, das Gefühl für Melodie und Stimmführung zu entwickeln und die nötigen Kenntnisse von Form und Architektur zu erwerben. Dem ausübenden Musiker darf der theoretische Unterricht nicht isoliert erteilt, sondern er muß mit den praktischen Studien verbunden werden. Der Klavierschüler darf nicht zu einem besonderen Harmonielehrer geschickt, sondern er soll von seinem eigenen Klavierlehrer gleich von den Czernyschen Etüden ab in Akkordwesen, Formenbau und in alle ihm nötige Theorie eingeführt werden. Und wie bei ihm muß bei allen Instrumentalisten und bei den Sängern der theoretische dem praktischen Fachunterricht einverleibt sein. Diese Methode ist für die Lehrer schwer und anspruchsvoll, aber auch anregend und ein Schutz gegen Versauern; ganz gewiß aber wird dabei freudiger und mehr gelernt als auf den heutigen Wegen des theoretischen Unterrichts, die häufig genug nur zu papiernen Früchten führen, nicht ins Innere, oft nicht einmal ins Ohr dringen. Der innigen Verschmelzung von Theorie und Praxis hat die alte Zeit einen großen Teil ihrer musikalischen Erfolge zu danken gehabt, sie hat sie deshalb auch für den eigentlichen Komponistenunterricht durchgeführt. Bei Händel, bei Bach, bei allen Meistern, über deren Lehrgang Nachrichten vorliegen, war das Abschreiben und alsbaldige Nachbilden bedeutender Kompositionen die Hauptschule; Dittersdorf hat seine ersten Sonaten und Konzerte, C. M. von Weber seine ersten Opern geschrieben ohne sich mit reiner Theorie viel abgegeben zu haben, noch Spohr befaßt sich erst, als ihm, dem bereits berühmten Komponisten der Auftrag zum Oratorium »Das jüngste Gericht« zukommt, mit dem näheren Studium der Fuge. Bis auf Beethoven, dessen Kontrapunktstudien sich bekanntlich eigens verfolgen lassen, treten in der Ausbildung der Komponisten die abstrakten Übungen in die zweite Linie. Wir müssen heute auf die elementare und technische Festigkeit der Kompositionsschüler notgedrungen ein stärkeres Gewicht legen als die Vorfahren, da die Zeit diese Grundbedingung nicht mehr vererbt, aber wir sollten nie vergessen, daß die Übungen im Kontrapunkt des beständigen Gegengewichts der freien Komposition und des Studiums der Meisterwerke bedürfen, wenn nicht die Phantasie Schaden leiden soll.

Der theoretische Unterricht und die Theorie ist von jeher mit Reformvorschlägen reicher bedacht, in den letzten Jahren wieder einmal fast bestürmt worden. Zugleich aber sind auf diesem Gebiet die Musiker besonders konservativ, zuzeiten zur Absperrung geneigt. So scheint die deutsche Theorie seit langem nichts mehr vom Ausland lernen zu wollen. Frankreich hat das Musikdiktat lange, lange gehabt, ehe bei uns jemand auf seinen Nutzen aufmerksam machte; es besitzt schon seit A. Reicha vorzügliche Lehrbücher der Melodik und Rhythmik, wir ignorieren die selbständige Bedeutung dieser Lehrfächer noch heute. Es scheint als sollte unsere ganze theoretische Kraft für immer und ewig in der Harmonik festliegen; hier blüht einerseits die Fabrikarbeit in immer neuen Lehrbüchern, die nichts als alte Weisheit nochmals aufwärmen, andererseits eine scholastische Versessenheit, die sich mit dem Aufgebot von Naturwissenschaft und Philosophie um Kleinigkeiten, Nebensachen und selbstverständliche Dinge müht und streitet. Darüber werden zeitgemäße Aufgaben und Pflichten vernachlässigt, daher ist es mit gekommen, daß unsere Konservatorien sich erst sehr spät und noch heute nicht vollständig mit der neudeutschen Musik abgefunden haben; ebenso stehen sie der großen Bewegung, die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts auf die Wiederbelebung alter Tonkunst gerichtet ist, noch sehr fern. Und doch geht gerade diese Bewegung die Musikschulen am nächsten an, ist doch ihr Hauptzweck: Vermehrung der musikalischen Bildung durch geschichtliches Wissen! Schon darum, weil die Musiker in diesem Punkt so weit hinter den bildenden Künstlern stehen, müßten die Konservatorien methodisch und lebhaft die durch die Neuausgaben gebotene Gelegenheit alte Meister und alte Kunst kennen zu lernen ergreifen. Sie haben die Mittel und die Macht hier zu nützen und entscheidend zu fördern. Soviel für die Organisation musikgeschichtlicher Bildung auch noch an Vorarbeiten fehlt, wenn nur ein einziges Konservatorium von Bedeutung eine Abteilung für alte Musik einrichten wollte, so würde sich das meiste schnell und einfach finden.

R. Wagner war es, der vor nun bald vierzig Jahren (a. a. O.) den Musikschulen die Aufgabe zuwies, für geschichtliche Bildung in der Musik zu sorgen. Sie sollten nach seiner Meinung Stilbildungsschulen und nichts als Stilbildungsschulen sein, durch geschichtlichen Betrieb die Vortragskunst und das Stilgefühl ihrer Zöglinge bis zum höchsten Grad entwickeln; technische Ausbildung jeder Art sollte dagegen dem Privatunterricht über-

lassen bleiben. Die Verwirklichung seiner Idee auch im zweiten Teil würde die internationale Stellung der deutschen Musik stark gefährdet haben. Wir brauchen nicht bloß gute Musiker, wir brauchen sie heute und noch mehr in der Zukunft auch in einer Menge, die der Privatunterricht nicht decken kann. Da sonach die deutsche Musik die Konservatorien nicht entbehren kann, beruhigt es zu wissen, daß sie im großen ganzen das Vertrauen, das ihnen tatsächlich geschenkt wird, reichlich verdienen. Daß an einzelnen wichtigen Punkten zeitgemäß reformiert werden muß, läßt sich indessen nicht verkennen und darauf aufmerksam zu machen, war der Hauptzweck der hier gegebenen Ausführungen.

Aus Deutschlands italienischer Zeit

Die Gründung und rasche Verbreitung der »Internationalen Musikgesellschaft« hat den erfreulichen Beweis erbracht, daß auch heute noch das Gefühl für Einheit der Kunst lebendig und die Bereitwilligkeit der musikalischen Nationen zu gemeinsamer Arbeit stark genug vorhanden ist. Die große Bedeutung, die das Nationalitätsprinzip in der Politik unserer Zeit berechtigterweise erlangt hat, ist demnach nicht imstande gewesen das alte, hohe Ideal einer nicht bloß in Religion, sondern in der Kultur überhaupt verbrüderten Menschheit zu vernichten oder nur auf längere Dauer zurückzudrängen.

Daß die Arbeiter am gleichen Werke beständig in Fühlung und Verbindung bleiben, ist ein ökonomischer Grundsatz, dessen Notwendigkeit und Nutzen von niemandem bestritten wird. Will man ihn in der Musik geschichtlich belegen, so bietet auch die Gegenwart Beispiele genug. Schon der Blick auf Italien zeigt, wie auch ein hervorragend begabtes Volk durch Isolierung tiefen Schaden erleidet: es ist durch die Vernachlässigung der Instrumentalmusik in kritischer Zeit rückständig geworden. Noch klarer fordern die Lehren der Vergangenheit den internationalen Betrieb der Musik, fordern ein fortwährendes Aufmerken auf wichtige Neuerungen außerhalb der Grenzpfähle und Sprachschranken, fordern Schritt zu halten und zu wetteifern. Keinem zweiten Volke ist diese Lehre seinerzeit empfindlicher zuteil geworden als dem deutschen. Dadurch, daß es versäumte im richtigen Augenblick und mit der vollen Entschiedenheit sich die italienische Monodie d. h. den begleiteten Sologesang anzueignen, ist seine Musik während des 17. und 18. Jahrhunderts in eine Fremdherrschaft geraten, die künstlerisch und wirtschaftlich schwer auf ihm gelastet hat.

Es ist nicht zwecklos bei dieser Zeit wieder einmal zu verweilen. Wir haben ja diese Fremdherrschaft, deren Zwingburg die Oper bildete, schließlich durch einen Flankenangriff, durch

die Leistungen der deutschen Instrumentalmusik, gebrochen, und sind folglich glücklicher und energischer gewesen als die Engländer, deren Musikbühne sie sich bis heute gefallen läßt. Aber vollständig sind ihre Folgen auch bei uns noch nicht überwunden. Sie wirken noch in zwei Übelständen von praktischer Bedeutung nach: wir unterschätzen die Kunst unserer ehemaligen Tyrannen, der Komponisten der Neapolitanischen Schule, und wir erklären die deutsche Musik des 18. Jahrhunderts vielfach falsch.

Unter der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts stellt sich der heutige gebildete deutsche Durchschnittsmusiker den höchsten Superlativ von Afterkunst vor, eine in einförmiger Schablone gehaltene Musik, die sich um die Handlung nicht kümmerte, sondern nur der Virtuosität der Sänger zu dienen suchte, einen äußerlichen, eitlen, auf sinnliche Effekte gerichteten Singsang ohne alle geistigen, geschweige gar dramatischen Ziele und Ideale. Der bloße Name der Neapolitaner hat für unsere Zeit etwas Abschreckendes und nicht bloß Zeitungen und wertlose Handbücher bestärken diese Auffassung, sondern sie kehrt auch in Arbeiten wieder, die einen wissenschaftlichen Charakter beanspruchen. »Die Kunst der Kehle war alles, und daß jede Charakteristik in der phalanxgleichen, in jeder Oper aufmarschierenden Arienreihe verschwinden mußte, versteht sich von selbst« — sagt Heinrich Bulthaupt in seiner »Dramaturgie der Oper«. Besonders viel zu leiden haben die Neapolitaner, sooft Gluck erwähnt wird; nur A. B. Marx hat auch bei dieser Gelegenheit wieder seine kritische Fähigkeit bewährt. Die Stellung der anderen Gluckgelehrten vertritt am schärfsten H. Bitter, der in seiner »Reform der Oper durch Gluck« behauptet: die italienische Oper habe »keinen anderen Zweck, keine höhere Bestimmung gehabt, als die, den Zuhörern angenehme Eindrücke zu hinterlassen, nie deren Leidenschaften aufzuregen, nie auf die tieferen Empfindungen der Seele einzuwirken«.

Es ist kaum anzunehmen, daß sich derartige Beurteiler die Tragweite ihrer Aussagen klargemacht haben. Sie richten damit nicht bloß die an der Sache zunächst beteiligten Komponisten und Sänger, sondern sie erklären das ganze zivilisierte Europa des 18. Jahrhunderts für ein Narrenhaus. Denn die Liebe zur italienischen Oper war von Petersburg bis Palermo, von Lissabon bis Warschau überall die gleiche, und sie durchdrang alle Stände. Dieser Umstand allein legt es wohl nahe,

daß der Sachverhalt ein wenig anders gewesen sein muß und eine genauere Prüfung bestätigt das.

Die Zweifel an der Gründlichkeit der heutigen Gegner der Neapolitaner drängen sich schon auf, wenn man dem Gegenstand nur von der statistischen Seite her nähertritt. Da bringt z. B. W. Riehl in seinem Aufsatz über Hasse[1]) ein Kleeblatt der drei bedeutendsten Opernkomponisten der Neapolitanischen Schule aus den Namen A. Scarlatti, Fr. Durante, A. Hasse zusammen. Nun ist die Beschränkung auf diese Dreizahl an sich etwas kühn, aber sie wird dadurch geradezu frivol, daß Durante, der große Kirchenmusiker, keine Note für das Theater geschrieben hat. In ähnlicher Weise haben auch Bitter und Genossen die nötigen Vorarbeiten verwahrlost. Was aber die Sache selbst betrifft, so läßt sich an der allgemein eingeführten, auch von ernsten Leuten wie Chrysander gebrauchten Bezeichnung »Konzertoper« allein nachweisen, daß wir mit unserer Betrachtung und Beurteilung des Neapolitanischen »dramma in musica« auf einen falschen Standpunkt geraten sind.

R. Wagner hat unsere Zeit wieder darüber belehrt, daß die Oper zum Drama und zum Theater gehört, wir haben aber noch zahlreiche Hinterwäldler, die sie zur Musik rechnen wollen und darnach ihre Ansprüche formulieren. Diese gleiche hinterwäldlerische Auffassung hat auch die »Konzertoper« des 18. Jahrhunderts entdeckt. Kein Zweifel, unsere Ururgroßväter besuchten Opernvorstellungen unter anderem auch um Arien zu hören und sich an den Leistungen der Sänger zu erfreuen. Aber nur unter anderem und nicht lediglich zu diesem Zweck. Die Hauptsache war ihnen ein Theaterstück nach ihrem Geschmack zu sehen. Dieser Geschmack ging auf sehr bunte, abenteuerliche, abwechslungsreiche Handlungen hinaus, er verlangte, daß ungeheuer viel passierte und möglichst viel Unerwartetes und Überraschendes. Alle Künste mußten ihm etwas bieten, auch die Reitkunst, die Oper mußte, wie man das heute sagt, ein Gesamtkunstwerk sein, in dem die Musik gar nicht immer die erste Stelle einzunehmen brauchte. Weil Metastasio alle diese Erwartungen am schönsten befriedigte, war er der beliebteste Operndichter der Zeit und beherrschte mit einem halben Hundert Librettis die Bühnen dermaßen, daß andere Poeten nicht autkamen, und alle Komponisten drei Generationen hindurch immer wieder zu seinen Büchern griffen, die fleißigsten

[1]) Musikalische Charakterköpfe I.

die Hauptstücke Metastasios zwei-, drei-, vier- ja fünfmal in Töne setzten. Daneben hatte dieser gefeierte Metastasio, den als Hofpoeten zu besitzen Maria Theresia als den größten Glücksumstand ihres Lebens erklärte, den nicht bloß seine Landsleute, sondern auch Deutsche wie J. A. Hiller über Sophokles und Euripides stellten, auch noch andere Vorzüge, vor allem eine Virtuosität im Abfassen und Einstellen von Sentenzen, die wahrscheinlich unserem Schiller zum Muster gedient hat. Aber er hatte auch seine großen Fehler: Schematismus in der Führung und Motivierung der Handlung, ans Kindertheater erinnernde Übertreibung in der Güte oder in der Bosheit der Hauptpersonen; der stärkste bestand jedoch in dem musikwidrigen Charakter seiner Dramen. Dieser Vorwurf würde im 18. Jahrhundert Entrüstung erregt haben, denn die Zeitgenossen Metastasios rühmten am meisten gerade den Wohllaut seiner Verse und tatsächlich klingen die Vierzeiler, mit denen er die Szenen zu schließen pflegte, schon gelesen wie Musik. Aber die Fabeln allein sind's zuweilen, die den Komponisten durch den Mangel einer großen Idee in Verlegenheit setzen, immer aber ist's ihre Entwickelung, das der Gegenwart aus der Meyerbeerschen Richtung bekannte Intrigensystem. An diese in Überfülle vorhandenen Dialoge, die geschäftsmäßig berichten und verhandeln, kann die Musik weder mit ihrer Gefühls- noch mit ihrer Bilderkraft heran. Sie füllen die Szene vom Anfang bis zum Ende mit einem Übermaß von Prosa. Dieses auszugleichen, verfiel Metastasio auf die Auskunft, jede Szene mit einem musikalischen Anhang zu schließen. Er gab da zwei Vierzeiler zu Tummelplätzen der Leidenschaften und Empfindungen zu, ohne Rücksicht darauf, ob es die Handlung forderte oder auch nur erlaubte. In dieser dichterischen Anlage ruhte das Hauptgebrechen der Neapolitanischen Oper, sie zerriß die Einheit und Gleichmäßigkeit der Komposition und zwang auch die größten Künstler mit einer Musik ersten und einer zweiten Grades zu arbeiten. Jene, eine wirkliche Vollmusik, war nur bei dem Vierzeiler möglich, die leider ziemlich alle auf dieselbe Form, die dreiteilige da capo-Arie zielten; von ihr scharf geschieden war die Halbmusik der Dialoge, deren Natur mit dem Wort secco-Rezitativ ja treffend gezeichnet wurde. Dieses »secco« sagt deutlich genug, daß in diesen Teilen des Textes niemand etwas Musikalisches erwartete. Aber es ist ein Irrtum anzunehmen, daß sich während dieser langen Rezitativpartien das Opernpublikum schwatzend langweilte, wie das ja im mo-

dernen Italien häufig vorkommt. Wer das behauptet, hat seinen Metastasio nicht gelesen. Da trat eben das Schauspiel in seine Rechte und bot Spannung und Aufregung, vielleicht sehr nichtige, aber doch wirksame zur Genüge. Daß die Sänger mit solchen Rezitativen durch Betonung und Darstellung trotzdem Lorbeer pflücken konnten, wissen wir aus italienischen, englischen und Hamburger Opernberichten der Zeit. Es sind vorwiegend musikalische Feinschmecker gewesen wie Burney, Heinse, Schubart, durch die sich die Meinung hat verbreiten können, daß das Publikum des 18. Jahrhunderts nur Teilnahme für die Arien gehabt habe. Die Komponisten allerdings vernachlässigten das Seccorezitativ ungebührlich. Man trifft Partituren in Menge, in denen sie hier für die Singstimme nur die Worte und keine Noten hingeschrieben haben, andere wo wenigstens noch durch den Baß die Harmonie angegeben ist. Auch diejenigen, die alles ausschrieben, arbeiteten hier sehr flüchtig und ließen sich zahlreiche Gelegenheiten zum Ausdruck entgehen.

Nur eine Ausnahme gibt's, bei der die Meister sich auch im Dialog anstrengten. Das sind die Stellen hochnotpeinlicher Natur, die kritischen Momente, wo es sich um Entscheidungen über Leben und Tod handelt, wo die Würfel über Glück und Unglück fallen. Da setzt das sogenannte Recitativo accompagnato, das ja schon Monteverdi hat, ein, da fängt zu dem Cembalo das Orchester an zu sprechen. Das sind in der Regel Stellen großer Kunst; mit ihren begleiteten Rezitativen hat die Neapolitanische Oper über ihren engeren Kreis weit hinaus gewirkt: das Melodram ist aus ihnen hervorgegangen, die instrumentale Programm-Musik des 18. Jahrhunderts durch sie neu belebt worden. Technisch musikalisch besteht der wesentlichste Teil von Glucks Reform darin, daß er das Recitativo accompagnato an die Stelle des Seccorezitativs setzte und damit die Scheidung in der Opernmusik wieder beseitigte, die eine Folge der Metastasioschen Dichtungen war. Merkwürdig nur, daß er in seinen berühmten Vorreden zur »Alceste« und zu »Paris und Helena« diese Hauptsache und die mit ihr zusammenhängende Bedeutung, die die Natur und Anlage der Dichtung für das Musikdrama hat, hintanstellt. Wer aber der hier angerührten Frage nachdenkt, kommt zu dem Schluß: wie noch heute das Verhältnis zum Rezitativ der wichtigste Prüfstein für Dichter, Komponisten, Sänger und Publikum in der Oper ist, so bewegt sich auch die ganze Entwickelung des Musikdramas um das Rezitativ und mit Recht stellten die Florentiner den »stilo

recitativo« an die Spitze ihrer Erfindungen. Formell betrachtet ist die Geschichte der Oper in der Hauptsache die Geschichte des Rezitativs und die größten Meister des Musikdramas, Monteverdi, Cavalli, Gluck, R. Wagner haben sich am bedeutendsten auf diesem Gebiet bewährt.

Die Abschätzung der Neapolitanischen Oper als »Konzertoper« ist also ein Mißverständnis. Nun fragt sich's: wie steht es mit den Leistungen ihrer Vertreter in dem Teil der Opern, der, wenn wir von den begleiteten Rezitativen absehen, als der einzig musikalisch volle in Betracht kommt, in den Arien? Sind da die verwerfenden Urteile richtig?

Ebenfalls nicht und zwar sind sie meistens deshalb falsch, weil ihnen ein viel zu geringes Beobachtungsmaterial zugrunde liegt. Man kann geradewegs behaupten, dass die Mehrzahl der heutigen Gegner der Neapolitanischen Schule von ihr nichts kennen als die Arien der »Königin der Nacht« und andere Mozartsche Stücke, dazu noch etwas »Tod Jesu« und einige schwächere Sologesänge Glucks. Nun ist allerdings unbestreitbar, daß die Neapolitanische Schule durchschnittlich viel zu sehr den Sängern entgegenkam, daß sie nicht bloß berechtigten Rücksichten auf ihre Individualität und ihr Leistungsvermögen Rechnung trug, sondern auch aufs äußerliche Brillieren und Paradieren hinarbeitete. Ein schales Koloraturgepränge liegt tatsächlich in der guten Hälfte dieser Arienmusik vor uns; wenn wir uns nicht selbst noch davon überzeugen könnten, müßten wir es den bedeutenden Männern aller Länder glauben, die sich schon im 18. Jahrhundert darüber beklagt haben. Es sind darunter von Ben. Marcello bis zu Gluck und den beiden Mozarts nicht bloß namhafte Musiker, sondern auch Dichter und Schöngeister von geklärtem Geschmack vertreten, wie Addison und Gottsched.

Auch noch andere Schäden der Neapolitanischen Opernmusik haben den kritischen Zeitgenossen mißfallen, vornehmlich ihre Weichlichkeit und Empfindsamkeit. In ihnen war sie ja das Kind des Südens und das Produkt einer Zeit, in der die heroischen Elemente, bis sie endlich vom Norden her, in Karl XII., in Peter und Friedrich dem Großen wieder sich geltend machten, lange fehlten. Aber es bleibt doch immer noch zu prüfen, ob wir guttun, deshalb mit den Aufgeklärten des 18. Jahrhunderts über die ganze Neapolitanische Oper den Stab zu brechen. In das deutsche Verdammungsurteil mischte sich ein großer Teil begründeten Zorns über diese welschen Kastraten, an die das darbende Land das Geld hinwarf, Ent-

rüstung über diese ganze Fremdherrschaft, die den inzwischen erstarkten Poeten und Musikern der Heimat überall im Wege stand. Diese Ursachen sind für uns heute weggefallen und wir haben Grund uns wieder nach den Vorzügen und positiven Seiten dieser Neapolitanischen Opernkomponisten umzusehen. Sie haben welche, sie sind sogar geeignet mit ihnen unserer Gegenwart Genuß zu bereiten und zum Muster zu dienen. Um sie zu erkennen, darf man allerdings nicht an den absoluten Fortschritt in der Kunst glauben. Dieser unbedingte Fortschritt ist ein Phantom; die Geschichte kennt keine Reform, die nicht mit Verlust von Werten erkauft worden wäre. Jede Zeit hat ein Stück ihr eigentümlicher Kunst, das später in gleicher Vollkommenheit nicht wiederkehrt. Bei den Opern der Neapolitaner liegt diese originelle Größe in der musikalischen Darstellung bedeutender Seelenzustände durch das Mittel des Sologesangs. Wenn Bitter davon nichts gemerkt hat, so ist das seine Schuld, die Folge ungenügender Geschichtskenntnis und musikalischer Unselbständigkeit. Aus der Geschichte hätte er wissen müssen, daß die lebenswahre und naturgetreue Wiedergabe dramatischer Affekte das aus der Renaissance übernommene Ideal war, das zur Erfindung der italienischen Oper führte und die Arbeit in ihr leitete. Bei gründlicherer musikalischer Bildung hätte er über die moderne Koloraturangst hinwegkommen und zum Wesen der großen Monologe Majos, Terradellas, Jomellis, Trajettas durchdringen müssen, die er unter den Händen gehabt zu haben scheint. Quantitativ überwiegt gewiß die Menge leerer, tändelnder, äußerlicher Sologesänge auch bei den Meistern der Neapolitanischen Schule. Aber wie jede Charakteristik eines Typus nicht von der Abart, sondern vom Besten, was er umfaßt, auszugehen hat, so muß auch mit dem Musikdrama der Neapolitanischen Schule verfahren werden.

In erster Linie sind die gewaltigen Bilder erschütterten, verzweifelten, gebrochenen Gemütszustandes ins Auge zu fassen, die sie enthält. Daß sie es gewesen sind und nicht die Zugeständnisse an äußeren Sängerruhm und an Ohrenschmaus, wegen deren das 18. Jahrhundert die italienischen Meister und ihre Werke bewunderte, das läßt sich hinreichend aus den Analysen und Beschreibungen ersehen, die W. Heinse in seiner berüchtigten »Hildegard von Hohenthal« gegeben hat. Es gilt heute dieser Seite der italienischen Oper zu Nutz und Frommen unserer Komponisten und Sänger wieder näherzutreten, Vorurteile abzulegen, zu einer gerechten Würdigung zu gelangen und zu

lernen. Das ist ein Dienst, den die Musikwissenschaft unserer Praxis schuldig ist, dem sie sich aber befremdend lange entzogen hat.

Die Ärmlichkeit der über die Neapolitaner vorhandenen neuen Literatur ist geradezu verblüffend; mit Ausnahme der knappen Beiträge, die Fr. Florimo in seiner bekannten »Scuola di Napoli« gebracht hat, fehlen alle Biographien und ohne Ausnahme fehlen gründliche eingehende Untersuchungen und Darstellungen der Kunstziele und Werke. Kaum minder ungenügend ist das unentbehrliche Veranschaulichungsmaterial durch gedruckte Sammlungen vertreten. Da sind immer noch Gevaerts »Les Gloires de l'Italie« das Hauptwerk, obwohl in ihnen die Neapolitanische Oper nur schwach bedacht ist. Sollte dieser Teil der Arbeit in näherer Zeit ernstlicher in Angriff genommen werden, so mag darauf aufmerksam gemacht sein, daß die Methode nur die Arien zu geben, falsch ist. Ganze Szenen müssen es sein und Erklärung der Situation darf nicht fehlen. Entschließen sich die geeigneten Leute zur Veröffentlichung reicherer und gut gewählter Proben aus der Neapolitanischen Oper, so wird der Erfolg nicht fehlen. So gut wie unsere Sänger mit »Lascia ch'io pianga« und »Dove sei« wieder auf die Venezianische Oper zurückgegriffen haben, werden sie sich auch den Meisterleistungen der Neapolitaner wieder zuwenden und ihnen wahrscheinlich noch lieber, weil sie in jeder Beziehung größere und höhere Aufgaben bieten. Dann wird man von allein aufhören in »Martern aller Arten«, oder in »Singt dem göttlichen Propheten« die Quintessenz jener Schule zu erblicken und wohl auch verstehen, wie ihre Vertreter sich so lange in Deutschland trotz Sprachfremdheit und schlechter Dramen behaupten konnten. Die Musikwissenschaft muß sich aber in die Neapolitaner auch deshalb energischer vertiefen, weil ohne sie ein guter Teil der deutschen Musik des 18. Jahrhunderts in der Luft schwebt, weil sie vielfach nur im Zusammenhang mit der italienischen richtig erkannt und erklärt werden kann.

Dieses Verhältnis ist besonders wichtig für alle Zweige des deutschen Sologesangs vom Lied bis zum Oratorium. Ein treffendes Urteil über die Arien Alberts und über die folgenden Hamburger und sächsischen Liederschulen ist ohne Kenntnis Caccinis und der ihm folgenden italienischen Monodisten unmöglich, auch für die Opernversuche der Schützschen Schule muß der Maßstab aus den Leistungen der gleichzeitigen Italiener genommen werden. Man braucht aber die Beweise für die

Wichtigkeit der Bekanntschaft mit der italienischen Musik gar nicht aus den entlegeneren Gebieten zu holen, sie bieten sich auch bei den aller Welt vertrauten Meistern. Alle Größen der deutschen Musik während des 17. und 18. Jahrhunderts arbeiten mit italienischem Gut und selbst in die Werke der wenigen deutschen Meister, die der italienischen Schule fernbleiben wollten, sind starke Tropfen ihrer Kunst eingedrungen. Vor den lehrreichsten Bildungsgang stellt uns da Händel, der als Deutscher anfing, dann Italiener ward und damit endete, ihre Kunst durch seine eigene zu überwinden. Jedermann weiß, daß seine Opern mit Ausnahme der »Almira« vollständig dem italienischen Boden entsprungen sind und venetianische mit neapolitanischen Traditionen eigentümlich mischen. Wenn angesichts dieser Tatsache, wie das geschehen ist, versucht wird, einzelne Händelsche Opern, z. B. den »Admet« ohne Berücksichtigung dieses Zusammenhangs als reine Erzeugnisse persönlicher Eigentümlichkeit zu deuten, so kann ein solches Verfahren nur zur Geschichtsfälschung und zur Verwirrung führen. Daß auch Händels Instrumentalmusik italienisches Blut enthält, hat Max Seiffert neuerdings ausführlicher als es vorher geschehen, für die Klavierwerke nachgewiesen; auf den Zusammenhang der Concerti grossi mit Corelli ist Chrysander genügend eingegangen. Es darf bei dieser Gelegenheit bemerkt werden, daß auch Händels erst spät wieder hervorgezogene Doppelkonzerte für zwei Orchester italienischen Vorbildern in der freien Größe, mit der Händel die Gedanken und Anregungen anderer zu benutzen pflegte, nachgebildet sind. In diesem Fall ist die Heimat die Oper A. Scarlattis. Seine Symphonien schon zu den früheren Opern, wie der »Prigioniero fortunato«, bringen in den konzertierenden Trompeterorchestern, — als Hauptchor die sämtlichen Streicher dagegengestellt — die ersten Muster; die glänzendsten Beispiele des Doppelkonzerts enhalten aber die Festszenen seiner späteren Musikdramen, vor allem »Tigrane« und »Cambisio«.

Schließlich sind aber auch in den Oratorien Händels, die ja gewaltige Stöße gegen die Alleinherrschaft und die Einseitigkeit der italienischen Musik waren, italienische Reste starker Art stehen geblieben. Über sie klar zu sein hat nicht bloß für die Musikwissenschaft, sondern auch für die Praxis ein unmittelbares Interesse. Den einen dieser Reste bilden die Kastratenpartien, z. B. der Barak in der heute dank Chrysanders Unbefangenheit wieder aufgeführten »Debora«. Warum hat Händel diese Heldenfigur einer Altstimme gegeben? Des italienischen Brauchs

wegen; doch war dieser italienische Brauch sachlich berechtigt. Der Altist war ein Mann und seine Stimme hatte Manneskraft genug, um das Wesen eines Führers im Krieg zu decken. Da wir das Institut dieser verschnittenen Sänger nicht mehr haben, tun wir unrecht, den Barak von einer Frau singen zu lassen, die trotz der schönsten und umfangreichsten Stimme nicht die Akzente und den Timbre für die Aufgabe einstellen kann. Die geschichtliche Erwägung zwingt demnach dazu, solche Partien für Bariton oder Tenor umzuschreiben und gegen Händels Wortlaut, aber in seinem Geist zu handeln.

Ein anderer Rest italienischer Schule in den Händelschen Oratorien liegt darin, daß sie auf das freie Verzieren zugeschnitten sind. Über diesen Punkt ist an dieser Stelle bereits so viel gesprochen worden, daß darauf zurückzukommen nicht nötig ist. Nur das darf noch einmal gestreift werden, daß die Gegenwart über diese Materie mit Unabhängigkeit nachzudenken, erst noch lernen muß. Dazu wird es förderlich sein, wenn die bereits erwähnte Vorrede Glucks zu seiner Alceste endlich einmal einer wirklichen Kritik unterzogen wird. Zum Teil scheint sie der Ausfluß augenblicklicher und örtlicher Verstimmung und Gereiztheit und unter die Rubrik »kleine Ursachen — große Wirkungen« zu stellen zu sein.

Zu den Antagonisten der italienischen Kunst rechnen wir Seb. Bach. Und doch hat auch er sich ihren Einwirkungen nicht ganz entziehen können, hat wie allgemein bekannt, Albinoni, Vivaldi, Legrenzi studiert und bearbeitet, hat sich aber auch bedeutender und spezieller von den Italienern beeinflussen lassen, als das selbst einem so musterhaften Biographen wie Ph. Spitta klar geworden ist. Ein Gebiet Bachscher Kunst, auf dem die italienische Einwirkung bei näherer Untersuchung noch deutlicher, als zurzeit der Fall, zum Vorschein kommen wird, ist das Konzert. In ihm ist die Thematik durchschnittlich viel mehr italienisch als Bachisch; der nähere Nachweis bedarf eines umfassenden Vergleichsmaterials. Ein Beispiel spezieller Einwirkung liegt in den Christusrezitativen der »Matthäuspassion« vor. Ihre so herrlich wirkende Begleitung durch die in breiter Ruhe hinklingenden Violinakkorde, der so oft bewunderte »Heiligenschein«, den sie um die Gestalt des Heilands legen, entbehrt der Originalität. Er stammt aus der Venezianischen Oper. Fällt die so häufig zweifelhafte Ehre der Priorität, der ersten Erfindung, damit für Bach weg, so ist doch der Ruhm ein bereits existierendes Motiv an der rechten Stelle aufgegriffen zu haben, das Gleiche wert.

Der weitere Gang durch die deutsche Gesangsmusik würde namentlich bei Mozart vor eine erstaunliche Fülle italienischer Absenker führen, welche die Biographie und die Musikwissenschaft übersehen hat. Wer Majo und Paisiello eingehender studiert hat, der wandelt in Mozarts Opern sehr häufig da unter alten Bekannten, wo andere des Staunens über die Eigentümlichkeit des Meisters voll sind. Doch gelangt man durch die Abstriche an vermeintlicher Originalität nur zur besseren Erkenntnis seiner wahren Größe und es bleibt wahr, daß er einzig ist und alle seine Vorgänger weit überragt. Doch in einem ganz anderen Sinne als das Jahn meint. Das wirkliche Verhältnis Mozarts zu den Italienern hat Chrysander in den klassischen Aufsätzen der Allgemeinen Musikalischen Zeitung (Jahrg. 1882) gekennzeichnet. Mozart hat die Italiener in der Sicherheit und Reife ihres lapidaren Theaterstils nie erreicht und in der Oper zeitlebens mit den Folgen ungenügender Schule zu kämpfen gehabt. Aber er hat das wett gemacht und seinen Werken trotz der formellen Grundmängel, die ihnen die italienischen Bühnen verschlossen, die Unsterblichkeit gesichert durch die Fülle, Macht und Schönheit der eigenen Persönlichkeit, die er ihnen einverleibte, durch den Zug zum Höheren, den er in die Dichtungen hineintrug, durch die Reinheit und Vornehmheit der eigenen Seele, die auch die gewöhnlichen und gemeinen Erfindungen seiner Librettisten adelte. Von diesem Cherubin, dieser Susanna, die Mozart im Figaro vorführt, hat Beaumarchais, von seinem Komtur und seinem Sarastro haben Da Ponte und Schikaneder nichts geahnt.

Aber nicht bloß für die Geschichte der deutschen Gesangsmusik des 18. Jahrhunderts braucht die deutsche Musikwissenschaft eine bessere Kenntnis der Italiener. Auch die Studien über die deutsche Instrumentalmusik vor Haydn bleiben mehr Stückwerk als nötig ist, wenn der italienische Hintergrund nicht berücksichtigt wird. Es soll hier nur kurz auf zwei Fälle verwiesen werden: Rosenmüllers Neuerungen in der Suite stehen mit der Venezianischen Opernsymphonie, die Entwickelung der deutschen Konzert- oder Kollegsymphonie steht mit dem italienischen Konzert im Zusammenhang. Patriotisch und scheinbar auch praktisch ist es ja das Natürliche, daß wir uns zuerst mit unseren eigenen Leuten beschäftigen. Aber das Ergebnis muß unzulänglich bleiben, Geschichte läßt sich nicht ungestraft ignorieren. Hat das Zugeständnis der Abhängigkeit etwas Unerfreuliches, so wird diese Empfindung dadurch gemildert, daß

jene italienische Zeit für die deutsche Musik notwendig war und sie weitergebracht hat. Sie verdankt den fremden Lehrmeistern Geschmeidigkeit des Ausdrucks und jene Klarheit und Einfachheit der Form, durch die Händel so groß wirkt, deren Mangel dagegen die Tiefe der bloß deutsch gebildeten Musiker des 18. Jahrhunderts zuweilen beeinträchtigt. »Gehen Sie nach Italien, damit Ihnen der Kopf von überflüssigen Ideen gereinigt wird« — dieses vom alten Fux an den jungen Holzbauer gerichtete Wort bezeichnet die Situation wie sie war und was die deutschen Originalköpfe gefährdete. Von dieser Seite ist auch die Lage von der überwiegenden Mehrzahl unserer musikalischen Landsleute aufgefaßt worden; sie trugen das italienische Musikjoch die längste Zeit so willig, als Engländer und Amerikaner bis noch vor kurzem sich unser deutsches gefallen ließen. Den Italienern aber muß man die Anerkennung zollen, daß sie, solange das Verhältnis friedlich blieb, unsere hervorragenden Talente wie die eigenen Landeskinder behandelten und rein international dachten. Das hervorragendste Beispiel hierfür ist die Stellung, die unser J. A. Hasse in der italienischen Musikwelt einnahm.

Auch ihm wird die heutige Musikwissenschaft nicht gerecht. Für Riehl, wenn dessen Stimme hier mitgezählt werden darf, ist er lediglich ein Paradigma für die blendende Hohlheit der Hofoper des 18. Jahrhunderts, aber selbst der besonnene Fürstenau gesteht den Opern Hasses nur formelle Vorzüge zu. Wie läßt sich damit der Glanz vereinbaren, der in der Zeit Friedrichs des Großen über Hasses Namen lag und dessen letzter Schimmer in Sachsen noch nach 100 Jahren in den sächsischen Kirchen zu spüren war? Das Hassesche Tedeum aufzuführen war da wenigstens noch vor 40 Jahren der Ehrgeiz der Kantoren kleinerer Städte. Wie stimmt es damit zusammen, daß nicht bloß Burney, Schubart, Hiller ihn als den Führer im Musikdrama feierten, sondern auch Haydn das Lob, das Hasse seinem »Stabat Mater« erteilt hatte, als die größte Auszeichnung aufbewahrte, die ihm zeitlebens widerfahren war? Wie war es möglich, daß diese paar empfehlenden Worte Hasses der Haydnschen Kunst die Gasse durch ganz Europa brechen konnten? Noch heute hängt in der Bibliothek des Konservatoriums zu Neapel Hasses Bild an der Spitze der Häupter der Neapolitanischen Schule und es gehört dahin. Er hat die italienische Oper aus jener Krisis gerettet, in die sie durch die Vinci und Porpora geraten war, jener Krisis, deren Zeugnisse Marcellos

»teatro alla moda« und Pepuschs »Beggars opera« sind. Nicht bloß Jomelli durfte ihn seinen Meister nennen, sondern alle die großen Talente, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts den neuen Aufschwung der italienischen Oper bewirkten, die Perez, Teradellas, Majo, Trajetta stehen auf Hasses Schultern. Er erneuerte den Geist Scarlattis und brachte die dramatische Charakteristik wieder zu Ehren im Rezitativ sowohl wie in der Arie, im Großen wie im Kleinen. Nicht nach der Menge konventioneller Nummern darf man ihn beurteilen, die auch in seinen Opern da sind, sondern nach Figuren wie den Arminio, zu dem der Preußenkönig Modell gestanden zu haben scheint, oder dem wilden Rusteno im »Solimano«, dem imposanten Urahn jener großen Reihe von Türkenopern, die noch heute im »Oberon« und in der »Entführung« leben. Es genügt Szenen aufzuschlagen wie die am Anfang der »Didone«, wo die Verwirrung des Aeneas dargestellt wird, oder die, wo im »Arminio« (II^3 Sento a dispetto) Segest, der die Tochter verstoßen will, im Zorn beginnt, in Milde und Rührung schließt, um zu sehen, daß hier nicht ein bloßer Koloraturenschmied, sondern ein großer Seelenmaler am Werke ist, der auch für die Gegenwart noch etwas bedeutet. Und weil er trotz seines Primats im italienischen Idiom doch auch deutsche, auf Gellert, Klopstock und Gluck hinweisende Töne hat, ist er unter allen Meistern aus Deutschlands italienischer Zeit, der dem heutigen Interesse Ergiebigste und Nächste. Ihn in Angriff zu nehmen, sollte die Musikwissenschaft nicht länger säumen. Der Stand des Materials ist günstig, da von den hundert und etlichen Opern, die seiner fleißigen Feder entflossen, noch gegen 80 vorhanden sind. Weniger gut steht es mit den Vorarbeiten, unter denen die ganz unzureichende Biographie von Kandler (1820) immer noch das Hauptstück genannt werden muß. Den letzten wichtigen Beitrag zu einer Lebensbeschreibung Hasses hat Taddeo Wiel in »I Teatri musicali Veneziani« (1897) gegeben, in dem er auf die von Ortes an Hasse gerichteten Briefe hinwies, die im Museo civico zu Venedig in der Correrschen Sammlung enthalten sind. An derselben Stelle fand ich vor zwei Jahren auch eine Reihe Briefe, die Hasse an denselben Ortes geschrieben hat [1]). Eine Skizze ihres Inhalts gibt der Anhang dieses Aufsatzes.

Dieser Giovanni Maria Ortes (geb. 2. März 1713 in Venedig, gest. ebenda 22. Juli 1799), Laiengeistlicher mit dem Titel eines

---

[1]) Signatur: Cat. Cicogna 1597, 1598. Coll. B. IV°. 3197, 3198.

Abate, als politischer Schriftsteller berühmt [1]), ein reicher Herr, der die Sommerzeit auf seinem Landgut in der Nähe Bolognas verbrachte, war ein leidenschaftlicher Opernfreund und berichtete Hasse jahrzehntelang alles Wichtige, was auf den venetianischen und anderen italienischen Bühnen sich ereignete. Hasse wieder schickte ihm von Wien aus Erkundigungen und Mitteilungen. Die Hasseschen Briefe, 99 Stück, erstrecken sich auf den Zeitraum vom 1. September 1764 bis zum 3. Januar 1778. In diesem Jahre stillte Hasse seine unerlöschliche Sehnsucht nach dem Lande seiner geistigen Heimat und siedelte nach dem geliebten Venedig über, wo er am 16. Dezember 1783 starb und in der Nähe seiner Wohnung in der kleinen Markuskirche, der nicht sehr weit von R. Wagners Sterbehaus gelegenen Kirche zu San Marcuola die letzte Ruhe fand.

Von dem Inhalt der Briefe Hasses bezieht sich ein Teil auf die Vermittelung von Bankgeschäften. Der musikalische hat eine doppelte Bedeutung: für die Geschichte der Oper im allgemeinen, für die Biographie und Charakteristik Hasses im besonderen. Nach der ersten Seite verdient er Beachtung durch das, was er erwähnt und streift, fast noch mehr aber durch das, was er übergeht. Nicht bloß Haydn, auch Gluck bleibt ungenannt — so achtlos stand die italienische Schule der bereits in Gang gekommenen Revolution gegenüber! Aus den Hasse selbst betreffenden Stellen fällt neues Licht auf das Ansehen, das er in Italien genoß; er war der König der Musik, sein starker Arm bestimmte die Geschicke, er besetzte die wichtigsten Stellen und öffnete den jungen Talenten den Zugang, Sängerinnen und Komponisten. Auch Mozart hat seiner Gunst mehr zu danken, als bisher angenommen wurde. Somit ist Hasse durch die äußere Stellung ebenso wie durch innere Bedeutung der gegebene Ausgang für eine neuere Erschließung der Neapolitanischen Schule. Möge der Anfang bald gemacht werden! Denn das Pensum ist sehr groß und kann nur bewältigt werden, wenn eine Menge fleißiger Hände international ineinandergreifen.

---

[1]) Näheres in Trattati inediti di G. Ortes. Portogennaro 1853.

Anhang

Inhaltsangabe der wichtigsten von Hasse an Ortes gerichteten Briefe.

6./4. 1766. Erzählt, daß der Prater in Wien fürs Publikum nun freigegeben ist und bittet um Nachrichten über neue Opern. Hasse ist kurz vorher in Venedig gewesen, verkehrt jetzt viel mit Graf Zinzendorf, dem Herrnhuter.

20./8. 66. Klagen über Podagra. Erdstöße in Wien.

3./12. 66. Nachricht über Wiener Theater, nur eine opera buffa und eine »commedia tedesca« sind vorgekommen. Hasse sehnt sich nach opere serie und beneidet Ortes, der außer den venezianischen auch die Oper von Treviso hören kann.

7./12. 66. Erzählt von dem giovane compositore Naumann, der, von Hasse nach Neapel empfohlen, von dort mitteilt, daß er vor seiner Abreise aus Venedig das Hasse gehörige Klavier zu Ortes geschafft habe. Bittet, es fleißig zu spielen und über venezianische Opern zu berichten.

4./2. 67. Die Wiener Opern bieten nichts, das Hauptinteresse nehmen die Schlittenfeste des Hofes in Anspruch. Hasse dankt für Nachrichten über venezianische Opern.

16./5. 67. Hasse schreibt für die Hochzeit der nach Neapel heiratenden Erzherzogin eine Oper (Partenope), Gaßmann eine andere.

9./8. 67. Die Oper soll im September aufgeführt werden. Wieder Anfälle des Podagra, große Betrübnis über Zinzendorfs Tod.

16./9. 67. Bericht über die Aufführung der »Partenope«, die trotz schlechter Maschinen Erfolg gehabt hat. Die wichtigsten Nummern werden angeführt, unter dem Personal die deutsche Signorina Teyber hervorgehoben. Hasse will nichts mehr mit dem Theater zu tun haben.

31./10. 67. Eingehende Schilderung der Teyber: graziosa voce, vorzügliche musikalische Begabung, kann sich selbst begleiten, auch Charakter und Lebenswandel tadellos.

12./12. 67. Maßlose Sehnsucht nach Italien und Venedig, obgleich sich's da schlecht wohnen läßt und beim letzten Aufenthalt auch das Klima geschadet hat. An Wien fesselt ihn nichts, als die Nähe Dresdens.

16./1. 68. Freude über die Erfolge der Teyber, die sofort von Venedig nach Neapel engagiert worden ist.

19./3. 68. Besorgnisse wegen derselben. Sie muß in Neapel mit der Ballardina zusammen singen, deren Stimme sei sovrumana, das Theater (von San Carlo) aber kein teatro, sondern una campagna.

18./5. 68. In Wien hat der Intendant Colonello Afflisio eine französische Komödientruppe kommen lassen, nur der Adel geht hin, die Bürgerschaft läuft in die opera buffa und in die italienische Komödie.

15./6. 68. Hasse macht auf die Sängerin Flavio, »una buona e brava Napolitana«, die in Männerrollen eine der ersten Virtuosinnen sei, aufmerksam. Zum Direktor des Konservatoriums dei Incurabili schlägt Hasse, von den Prokuratoren der Republik befragt, Trajetta vor. Immer bereit Venedig, — von dem er sagt: »non perdero che colla vita l'amor verso quel piu luogo« — zu dienen, macht er darauf aufmerksam, daß er durch dreijährige Abwesenheit von Italien inkompetent geworden sei. Wie er früher Jomelli und Cardani an ihre Plätze gebracht, so empfehle er auch jetzt unter allen Umständen einen Kandidaten aus der Schule Durantes zu nehmen.

13./8. 68. Hasse billigt die Wahl Galuppis. Für eine demnächstige Vakanz macht er auf Latilla aufmerksam.

8./10. 68 und 22./10. 68. Hasse kann nur ein Lebenszeichen schicken, weil ihn eine neue Oper (Piramo e Tisbe), die von einer französischen Dame bestellt ist, ganz in Anspruch nimmt. Galuppi hat ihn besucht und eine neue Oper, über die nächstens geschrieben werden soll, aufgeführt.

19./11. 68. Piramo ist aufgeführt worden, Hasse rechnet die Oper zu seinen besten Sachen, will aber nun bestimmt die Theaterkomposition aufgeben.

17./12. 68. Die weiteren Vorstellungen sind bis auf Ostern vertagt. Im Piramo haben Dilettanten gesungen, der Dichter Coltellini den Padre, die Französin die Tisbe, die Darstellerin des Piramo, die nicht reich ist, will nach ihrem Erfolg zur Bühne gehen.

18./2. 69. Hasse freut sich, daß il compositore Boemo (d. i. Mislywizcek) mit seinem Demofonte, in dem der 3. Akt hervorragt, Erfolg gehabt hat. Die de Amicis ist »andata alla stelle«, die Teyber, die nach Wien zurückgekommen war, trotz ihrer italienischen Erfolge schlecht behandelt worden. Hasse tadelt, daß die Deutschen ihre eigenen Landsleute den Italienern grundsätzlich nachstellen.

12./4. 69. Hasse bittet um dreiwöchentliches gutes Privatquartier für den Gesandten von Wölchersheim aus Dresden, der incognito und ohne daß es sein venezianischer Kollege von Petzold erfährt, die Oper in Venedig während der Ascensione besuchen will.

15./4.	69.	von Wölchersheims Einfluß auf den Grafen Brühl.
3./5.	69.	Mitteilung über neue Wohnung mit Garten, Krankheit und häusliche Verhältnisse. Abneigung gegen Wien, Entschluß wieder nach Venedig überzusiedeln (di ripatriarsi). Einer befreundeten Dame wird abgeraten aufs Theater zu gehen, weil sie schon vierzig Jahre alt ist und weil die Verhältnisse augenblicklich sehr mißlich sind: Cliquen (partiti si strani), Sparsamkeit der Höfe. In Wien nur opere buffe.
16./8.	69.	Podagra soweit geschwunden, daß er wieder schreiben kann. In Wien dauere der Winter bis zum Julij, Übersiedelungspläne und Erkundigungen über die Hasse gehörigen in Venedig gebliebenen Bilder »che formano la mia passione«.
30./9.	69.	Erste Ewähnung von Mozart. »Ho fatto qui conoscenza con un tal Mr. Mozard etc.« Vater und Kinder werden sehr gelobt.
4./10.	69.	Nochmals über Mozart. Ortes wird gebeten sich zu verwenden.
16./10.	69.	Auf Grund eines Berichtes von Ortes, der in Bologna mit Entzücken die Teyber gehört, wünscht Hasse ebenfalls ihr bald wieder zu begegnen.
13./1.	70.	Über Majo, über die Teyber, über Publikum und Rollen.
3./3.	70.	Tadelt, daß die Teyber nach Moskau geht.
29./9.	70.	Piramo e Tisbe in Luxemburg vor dem Hof als Dilettantenvorstellung. Beschreibung der Aufnahme.
5./10.	70.	Empfiehlt zwei englische Virtuosinnen, eine Harmonikaspielerin und eine Sängerin für Zwischenakte.
12./1.	71.	Hasse muß auf Befehl der Kaiserin doch noch eine Oper schreiben und zwar für eine Vermählungsfeier in Mailand. Hat Metastasios »Ruggiero« gewählt.
16./1.	71.	(Von fremder Hand geschrieben, Hasse selbst war durch Podagra verhindert.) Die Engländerinnen nochmals empfohlen. Wieder ein langer Abschnitt über die Mozarts (von »Ilgiovine Mozard« bis »un brav' uomo«) von Interesse und Wärme für Wolfgang, der Vater aber wird getadelt.
5./10.	71.	Klagen über die Dichtung des Ruggiero, die zuviel Nebenpersonen und keine ordentlichen Hauptpartien enthält. Veränderter Geschmack des Publikums, Abneigung gegen das Rezitativ.
30./10.	71.	Ausführlicher Bericht über die Aufführung des »Ruggiero«.
4./1.	72.	Die Übersiedelung begegnet dem Widerstand der Kaiserin. Burgioni als Buffo gerühmt, besonders wegen wunderbaren Falsetts, Salsi wegen Mangel an Schule getadelt.
20./2.	72.	Lob der Lamperini.
20./6.	72.	Bericht über die Kurfürsten-Witwe (Maria Antonia) von Sachsen, Hasses Schülerin und Wohltäterin.

27./6. 72. Nochmals Burgioni. Mitteilung über ein vierstimmiges Intermezzo »di un certo Salieri«.

27./10. und 19./12. 72. Oratorium für die Tonkünstlersocietät und Beschreibung der Aufführung. (Santa Elena al Calvario. Nach Hasse ist der Text vom Grafen Spork.)

19./11. 73. Hasse, der in Venedig gewesen ist, spricht sich über seine musikalischen Eindrücke aus. Die opere cattive, das Publikum wunderlich.

Da Hasse von jetzt ab mit Ortes wieder mündlich verkehren konnte, wurden die Briefe unnötig. Bis zum Jahre 1778 hat er nur noch drei geschrieben.

Friedrich Chrysander

Wer im Spätsommer 1901, von Dilettanten auf das Neueste in der Musik angesprochen, den großen Verlust erwähnte, den sie eben durch den Tod Chrysanders († 3. September) erlitten hatte, der konnte wohl durch die neue Frage überrascht werden: Wer war Chrysander? Diese platte Unbekanntschaft mit dem Namen und den Leistungen des Heimgegangenen ist für die Kreise des Jahrbuchs ausgeschlossen; eine Auseinandersetzung darüber: wer oder besser was Chrysander der deutschen Musik gewesen ist, wird an dieser Stelle aber trotzdem gestattet, vielleicht erwünscht sein. Denn er war eine außergewöhnliche, das Mittelmaß weit überschreitende Persönlichkeit, eine Natur, in der sich Geist und Charakter, literae et mores im Gleichgewicht befanden. Den Ruhm des größten Kenners Händelscher Kunst, des maßgebenden Händelbiographen, eines hervorragenden Musikgelehrten überhaupt haben ihm seine Zeitgenossen zwar nicht bestritten, aber nicht alle haben ihn in seiner vollen Bedeutung gewürdigt. Es wird der neuen Generation und ihrer Tonkunst nur zustatten kommen, wenn sie dieses Unrecht gut macht und sich darüber klar wird: was Chrysander von seinen Mitarbeitern unterschied, was ihn auf seinem Arbeitsgebiet vorbildlich machte.

Sein Wesen und Wirken sind der würdige Gegenstand einer ausgeführten Biographie; sie ist die notwendige Form für den reichen, nach allen Seiten wichtige Beziehungen knüpfenden Inhalt seines Lebens. Ein solches Buch wird gewiß auch nicht lange auf sich warten lassen und muß schon durch die eigenen, immer originellen Aufzeichnungen Chrysanders köstlich werden. Hier kann nur ein ähnlicher, auf die wesentlichsten und markantesten Züge gerichteter Grundriß versucht werden, wie ihn Oskar Fleischer als den besten der zutage gekommenen Nekrologe in der Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft geboten hat. Auch solche bescheidene Gaben sind nicht unnütz, wenn es gelingt Chrysanderschen Geist zu verbreiten.

Es ist durchaus nicht leicht Chrysanders Stellung in der Musikwissenschaft zu bestimmen. Weist man ihn in die um Methoden und Ergebnisse der Forschung so hochverdiente biographische Gruppe, die an C. v. Winterfeld anschließt, so trifft man nur einen Teil seiner Lebensarbeit und kaum den bedeutendsten. Er hat in ihr auch nicht direkt verwendbare Schulresultate hinterlassen. Was seine Leistungen hier und im allgemeinen auszeichnet, war die Frucht persönlicher Anlagen und Gaben. Er kann und darf im einzelnen nicht nachgeahmt werden; wer ihm nachstreben will, muß sich an die großen Züge seiner Natur und seiner Sinnesart halten. Drei Punkte namentlich bestimmen seine Individualität: die eigene Mischung von gelehrten und künstlerischen Talenten, die Fähigkeit aus dem Vollen zu arbeiten und drittens ein starker, menschenfreundlicher Realismus. Dieser letzte Zug hat vielleicht sein Tun und Lassen am entschiedensten geleitet.

Realist war Chrysander in der Solidität und Klarheit, mit der er arbeitete uud den Dingen auf den Grund ging. Realist in der Wahl des Hauptwerks, der in die Gegenwart eingreifenden Neubelebung Händelscher Kunst, Realist drittens auch darin, daß er alle Nebenarbeiten dem Interesse der gebildeten Musikwelt nahezubringen wußte. Realist aber auch in dem, was er beiseite ließ. So vielseitig seine Leistungen und Interessen waren, die Klassizisten, die während seiner Jugend um ihn herum in griechischen Theoremen wühlten, die geistreichen Leute, die die Negation der Börneschen Schule auf die Musikästhetik übertrugen, hat er nirgends und niemals unterstützt. Er gehörte dem Zeitalter Bismarcks an und war selbst aus bismarckischem Holz. Es ist bekannt, daß der Reichskanzler in Friedrichsruh mit Chrysander freundnachbarlichen Verkehr pflegte; er hat ihm auch ein literarisches Denkmal gesetzt, das bezeugt, wieviel er von ihm hielt. Ein 1886 an die in Berlin weilende Fürstin gerichteter Brief[1]) schließt:

> »Gestern hatten wir den Oberpräsidenten und den liebenswürdigen »Chrysander zu Tisch; letzterer, abgesehen von Rosen, Trauben und »Pfirsichen, auch an sich stets meine Freude wegen der tiefen und »umfassenden Bildung von Geist und Herz unter der schlichten Be»scheidenheit, ganz wie seine Gärtnerei!«

In Chrysanders Wohnstube war der Hauptschmuck, eines der schönsten Bismarckbildnisse von Lenbach, persönliches Ge-

---

[1]) Fürst Bismarcks Briefe an seine Braut und Gattin. Stuttgart 1900.

schenk des Fürsten. Dessen musikalische Interessen gingen kaum so weit, um Chrysanders Fachbedeutung zu verstehen, aber die innere Verwandtschaft zog ihn mächtig an. Der stärkste gemeinsame Zug der beiden Naturen war die vollständige innere Eigenwüchsigkeit und Selbständigkeit. Sie ist die Hauptwurzel, aus der sich Chrysanders ganzes Leben, auch im äußeren Gang entwickelte. Umstände und Schicksale haben ihn fast mehr gehemmt als gefördert, aber mit seiner angeborenen Kraft durchbrach er von früh auf Schranken und überwand Hindernisse.

Schon in seinen Beruf gelangte er durchaus nicht auf glattem und leichtem Wege. Fleischer hat (a. a. O.) von den Vorfahren Chrysanders berichtet. Unter ihnen, die sich bis ins 16. Jahrhundert zurückverfolgen lassen, befinden sich Prediger und auch ein Professor, der, als Musikschriftsteller bekannt geworden, zu den Polyhistoren gehört zu haben scheint, an denen die ältere Zeit reicher war. Er las über Philosophie, Mathematik, orientalische Sprachen und Theologie zuerst in Helmstedt, das seiner halberstädtischen Heimat nahe lag, dann in Rinteln und Kiel. Hier starb er 70jährig im Jahre 1788. Gerber nennt von ihm eine »Historische Untersuchung von Kirchenorgeln« (1753) und rühmt seine Fertigkeit im Gesang und im Spiel von Flöte, Klavier und Laute. Noch im hohen Alter trug er gern hebräische Psalmen mit Lautenbegleitung vor. Ganz speziell von diesem Ahnen scheint viel auf unseren Chrysander übergegangen zu sein, nicht bloß Hauptsachen wie die Personalunion von Musiker und Gelehrten, sondern auch Einzelheiten, wie die Liebe für die Laute. Aber jedenfalls ist es ihm sehr schwer geworden, das atavistische Erbteil zur Anerkennung und Geltung zu bringen. Denn die Eltern, denen er am 8. Juli 1826 in dem mecklenburgischen Marktflecken Lübtheen geboren wurde, waren durch den Brand ihrer Mühle verarmt und konnten auf die Erziehung ihres Franz Karl Friedrich nur wenig verwenden. Hätten nicht brave Lehrer, voran der Kantor Hirsch, Gefallen an dem aufgeweckten Knaben gefunden, und ihm unentgeltlich fortgeholfen, so würde er auf den in jener Zeit dürftigen allgemeinen Schulunterricht angewiesen geblieben sein. So wurde es ihm wenigstens ermöglicht, die 1842 errichtete Lübtheener Privatschule noch ein Jahr zu besuchen und da fremde Sprachen zu lernen [1]). Für weitere Wege jedoch

[1]) Nach gütigen Mitteilungen des Herrn Kantor Meyer in Lübtheen.

war guter Rat teuer. An Gymnasium und Universität konnte, ans Handwerk mochte er nicht denken. Da ward er kühn, mit 17 Jahren, Hauslehrer zuerst in Glashagen bei Doberan, dann auf einem Gut bei Sülze. Da beide Orte in der Nähe von Rostock lagen, nahm er an dem wissenschaftlichen Leben der mecklenburgischen Universitätsstadt indirekt aber eifrig teil und legte den Grund zu der vielseitigen Bildung, die seine Schriften auszeichnet, die aber noch erstaunlicher im Privatverkehr hervortrat. Als Schriftsteller vermied er Dinge, die nicht seines Amts waren, erst im Gespräch sah man, daß er, der nirgends »studiert« hatte, in allen Fakultäten zu Hause war und daß es keine Fragen von öffentlichem Interesse gab, die ihm ein eigenes, durch Wissen und Methode gesichertes Urteil verwehrt hätten. Von der zweiten Stelle aus, wo ihn der Gutsherr vom Militär loskaufte, bezog er Michaelis 1847 das Lehrerseminar zu Ludwigslust, hier von dem nachmaligen Präpositus Wilbrandt besonders gefördert. Auch in Doberan, wo er 1849 als Lehrer der Bürgerschule angestellt wurde, fand er in dem Superintendenten Karsten wieder einen ungesuchten Gönner und durch ihn kam er Anfang der fünfziger Jahre nach Schwerin an die Guffische höhere Töchterschule und dadurch in eine für seine Ansprüche pekuniär günstige Lage. Zum erstenmal in seinem Leben stand er vor Überschüssen. Ihren Hauptteil verwendete er zum Erwerb literarischer und musikalischer Kostbarkeiten; die Anfänge seiner imposanten, von allen, die sie kennen lernten, bewunderten Bibliothek reichen in diese Schweriner Zeit zurück. In Schwerin nun entschied sich sein Geschick. Durch die Opern und Konzerte, die er hier zum ersten Male hörte, ging ihm die Macht der Tonkunst auf und er ward Musiker. Doch hatte er auch hierbei einen ungewöhnlichen Weg zu gehen. Die Musik war, wie Chrysander in einer der philosophischen Fakultät zu Rostock eingereichten »vita« [1]) berichtet, von Kindheit auf seine stete Begleiterin, seine Freude, unter Umständen auch seine Qual gewesen. Doch kannte er sie lange nur durch die Gesänge der Kirche und Schule. Erst auf dem Seminar zu Ludwigslust erhielt er durch den Seminarmusiklehrer Wachtler Unterricht und Kenntnis von höherer Kunst. In Schwerin nun begann er ernstlich zu arbeiten, zwar autodidaktisch aber so energisch, daß er

[1]) Für die Erlaubnis dieses Aktenstück, das mir durch eine Abschrift meiner Freunde, Oberbibliothekar Dr. Adolf Hofmeister und Professor Thierfelder bekannt wurde, zu benutzen, danke ich dem Dekan der Fakultät, Herrn Professor Dr. W. Golther auch an dieser Stelle.

in kurzer Zeit eine Oper fertig hatte. Er ging ersichtlich und mit Erfolg auf den Praktiker und Komponisten los. Da kam eine Wendung. Das von alters her für Norddeutschland wichtige Musikleben der mecklenburgischen Residenz hatte damals einen neuen Aufschwung genommen. Kapellmeister Mühlenbruch war einer der frühesten Anhänger R. Wagners. Chrysander erlebte die erste Schweriner Aufführung des »Tannhäuser« (am 26. Januar 1852) mit und gab seiner Begeisterung für die neue Kunst in mehreren Aufsätzen Ausdruck, die im »Norddeutschen Korrespondenten« erschienen. Als einer der ältesten Wagnerfreunde gedachte er ihrer vergnüglich und gern vor Bekannten, wenn ihn der grüne Anhang des Meisters von Bayreuth an die Spitze der verständnislosen Gegner stellte. Nach seiner Erzählung wirkte aber der »Tannhäuser« so mächtig auf ihn, daß er das Komponieren fortan aufgab. Von seiner eigenen Oper wollte er nun nichts mehr wissen und verdarb es dadurch mit einem guten Freund. Nur im Jahre 1870 ist er einmal mit patriotischen Liedern [1]) hervorgetreten, die über das ursprüngliche Talent des ganz aus der Übung Gekommenen natürlich kein Urteil erlauben. Daß er eine starke produktive, musikalisch-poetische Ader besaß, muß allen denen klar geworden sein, die nur seine Herakleseinrichtung kennen gelernt haben, und es ist kaum zu bezweifeln, daß er auch als Komponist bedeutend geworden wäre. Chrysander schrieb nun keine eigenen Partituren mehr, aber er studierte um so eifriger die von anderen Meistern aller Zeiten und erwarb sich die nötigen Handhaben für eine selbständige Erkenntnis der Musik. Die Freude darüber, daß ihm das Partiturlesen leichtfiel, äußert er (a. a. O.) in den zugleich bescheidenen und stolzen Worten: »Aus der Anschaulichkeit, Klarheit und Stärke, mit welcher sich die Musikzeichen mir in Tonbilder zu verwandeln pflegen, auch bei ganz alter, nicht mehr zur Aufführung gebrachter Musik, muß ich schließen, daß mir für die Tonkunst und ihr Verständnis einige Begabung verliehen ist!« Schon im November 1852 [2]) erschienen seine ersten Abhandlungen: »Über die Molltonart in den Volksgesängen« und »Über das Oratorium«. Damit war der Übergang von der Praxis zur Musikwissenschaft abgeschlossen, das schnelle Tempo aber, in dem er sich einer unklaren Situation entzogen und frischen Studien eine neue, eigene Darstellung ab-

[1]) In Hamburg bei Böhme verlegt.

[2]) Laut Datum der Vorrede.

gewonnen hatte, ist ein wesentlicher Zug für die Charakteristik Chrysanders.

Aber auch im Inhalt dieser beiden Erstlinge spiegelt sich das geistige Wesen ihres Verfassers scharf und glänzend ab. Dazu gehört schon ihre Entstehung als Gelegenheitsschriften. Die Untersuchung über Moll und Dur entsprang dem Verlangen: über die Anfänge der Tonkunst zu einer größeren Klarheit zu kommen, als sie die vorhandene Literatur bot, die Abhandlung über das Oratorium war der Ausläufer eines Beitrags zur Reform der musikalischen Liturgie, der in jenen Tagen überall in protestantischen Landen, am erfolgreichsten aber in Schwerin, durch Kliefoth, nachgegangen wurde. Die Ergebnisse der beiden Abhandlungen sind heute in Einzelheiten wissenschaftlich überholt, namentlich die auf zu knappes Material gestützten Ausführungen über die Leistungen der Oratorien- und Opernkomponisten des 17. Jahrhunderts. Aber in der Methode zeigen sie schon den ganzen Chrysander und gehören zu den bleibenden Musterarbeiten, an denen sich jede junge Generation wieder bilden kann. Daß C. von Winterfeld damals das Ideal Chrysanders war, sähe man, auch wenn er sich nicht so oft auf ihn berufen hätte und ohne die unvergleichlich schönen und treffenden Worte, mit denen er ihn preist. Aber er übertrifft schon hier seinen Meister in einer gewissen Richtung der Gründlichkeit. Geht diese bei C. von Winterfeld aufs musikalische Durchdringen der einzelnen Kompositionen und von hier aus der Natur des Komponisten, so kommt bei Chrysander die philosophische Durchforschung des Kompositionsgebiets hinzu. Er begnügt sich nicht mit der Frage: was hat der Künstler geboten, sondern klärt vorher die: Was muß nach der Natur der Sache geboten werden? Wie er schon bei den ersten literarischen Gängen verstand mit allen Halbheiten in der Systematisierung und in der Begriffsbestimmung aufzuräumen, wie wenig ihm Redensarten und Axiome imponierten, auch wenn sie von der besten Firma gedeckt schienen, das zeigen in der zweiten Abhandlung am vorzüglichsten die Abschnitte, die das »Epische in der Musik« und das Passionsmuster im Oratorium zurückweisen. Bemerkt worden sind sie jedoch nicht. Auf dieser Verbindung von Denker und Forscher ruht ein beträchtlicher Teil von Chrysanders Größe, sein wirklich historischer Blick, die Gabe zeitlich und örtlich getrennte Weiten zu verbinden, aus den verworrenen und gehäuften Massen von Tatsachen und Erscheinungen die Kernstücke herauszugreifen. Noch in der

Schweriner Zeit bewies er das an einem spröden Spezialthema, das er in zwei Abhandlungen, — die eine unter dem allgemeinen Titel: »Musik und Theater« in Mecklenburg selbständig, die andere als: »Neue Beiträge zur Mecklenburgischen Musikgeschichte« im sechsten Jahrgang des »Archivs für Landeskunde in den Großherzogtümern Mecklenburg« veröffentlicht — durchführte. Es ist nichts Geringeres als eine Mecklenburgische Musikgeschichte, was er hier bietet, auch da, wenn nicht ein Pfadfinder, so doch einer von der Avantgarde! Denn musikalische Landeskunde liegt noch heute im argen. Wie er da kühn und doch ganz sicher und einwandfrei in der Heidenzeit beginnt und mit Hilfe der Literatur- und Kulturhistorie aus dem musikalischen Nichts eine bilderreiche Entwickelung herausschürt, das kann man nur bewundern! Es ist schade, daß diese Arbeit, die die Vergessenheit nicht verdient, nur bis an die Schwelle des 18. Jahrhunderts führt. Sichtlich hat die äußere Unterstützung gefehlt. Verrät doch die oben mitgeteilte Überschrift des ersten, mit der Reformationszeit abschließenden Teils, daß ihr Verfasser bestimmte Lebens- und Redaktionspläne hegte.

Unbekannt war er schon längst nicht mehr. Obwohl ihn Fétis noch in den sechziger Jahren in der zweiten Auflage seiner Biographie universelle als Schweriner Dilettanten aufnahm, galt er in Schwerin bald als Autorität; auch auswärtige Kreise wurden auf ihn aufmerksam. Er bekam so viel literarische Aufträge, daß er die Schulstelle und die musikalischen und sprachlichen Privatstunden aufgeben und statt sich ferner ums Brot überarbeiten zu müssen seinen Wissenskreis durch Bibliotheksstudien in Hamburg, Berlin, Hannover, Wolfenbüttel, Kassel erweitern konnte. Die wichtigste Verbindung, die er bald nach der Veröffentlichung der ersten Abhandlungen schloß, war die mit dem Litolffschen Verlag in Braunschweig. Die noch heute von Klavierlehrern gern benutzte Ausgabe von Bachs »Wohltemperierten Klavier« die Holle in Wolfenbüttel herausgegeben hat, war als Anfang weiterer Publikationen alter Musik gedacht. Der kluge Litolff beabsichtigte sich eine so vielversprechende Kraft als Mitarbeiter und Beirat zu sichern und traf Anstalten ihn dauernd an Braunschweig zu fesseln. Es sollte eine große Musikschule gegründet und Chrysander mit reichlichem Urlaub zu archivalischen Wanderzügen an ihr als Lehrer für Geschichte der Musik und für Komposition angestellt werden. In Erwartung dieser Stellung bewarb er sich an seiner Heimatsuniversität Rostock um die Promotion und erhielt hier am 19. April 1855

das Doktordiplom. Als Dissertation waren die gedruckten Arbeiten vom November 1852 angenommen worden, das mündliche Examen, in dem ihn Professor Hegel in Ästhetik mit besonderer Beziehung auf Musik, der um das Rostocker Musikleben sehr verdiente Mathematiker und Physiker Professor Karsten in Akustik prüfte, bestand er »summa cum laude«. Als sich die Braunschweiger Pläne zerschlagen hatten, zog Dr. Chrysander nach Vellahn und führte hier eine Spielgefährtin seiner Kinderjahre, die Tochter eines früheren Lübtheener Lehrers, als Gattin heim. Von Vellahn aus war es, wo er der Bachgesellschaft das von anderen lang und vergeblich umworbene Nägelische Autograph der Bachschen H-Moll-Messe einschickte. Gern erinnerte er sich des spannungsvollen Gangs nach der Bahnstation Brahlstorff, wo er von der jungen Gattin begleitet, das wertvolle Stück mit dem vom Vellahner Schulzen erborgten Gelde einlöste. Daß Rietz dann bei der Herausgabe der Messe den schuldigen Dank statt an Chrysander an »einige Freunde« richtete, war undankbar genug. Trotzdem hat Chrysander nicht aufgehört, die Bachgesellschaft zu unterstützen. Der weitere Lebensweg ging nach Lauenburg, von da nach Bergedorf. Daß er die Großstädte mied, war kein Zufall, sondern eine Folge seiner Lebens- und Weltanschauung, die das Glück nicht in Glanz und in Ehren, sondern in der Hingabe an große geistige Ziele suchte. Schon früh hatte er sich die seinigen gesetzt: In dem Bewerbungsschreiben an die Rostocker Fakultät bezeichnet er den alten Volksgesang und die Musik in Händels Zeit als die beiden Arbeitsgebiete, deren Bestellung er begonnen habe und vollenden wolle.

Für die erste Aufgabe hat es Chrysander müssen bei Ansätzen und Beiträgen bewenden lassen. Etliche, vor allem die Forderung einer vergleichenden Methode, sind allerdings äußerst bedeutend, es sind aber doch Anregungen geblieben. Den Vorsatz dagegen, über die Musik von Händels Zeit zu belehren, hat er in einer großartigen und originellen Weise ausgeführt. Auch hier ist ein Teil des Programms unerledigt geblieben: die ganze Händelsche Zeit hat Chrysander nicht bewältigen können. Aber dafür hat er für Händel selbst so viel getan, daß seine Leistung außer Vergleich steht mit allem, was jemals ein Kunsthistoriker für einen Künstler erreicht hat.

Chrysanders Händelwerk zerfällt in drei Teile. Der erste ist die Händelbiographie, eine Tat der wärmsten Verehrung, der Klarheit und nicht zuletzt des Muts. Wer in der Zeit, da

Berlioz, Lobe, F. Hiller den Komponisten des »Messias« als Inbegriff des Zopfs, als Vielschreiber proklamierten, in der Zeit, wo die neudeutsche Kunst alle Interessen gefangen nahm, öffentlich als Werber Händels auftrat, der mußte wissen, daß er gegen den Strom zu schwimmen hatte. Das hat aber Chrysander weder in diesem Falle, noch bei späteren Gelegenheiten im geringsten bekümmert, der Realismus des Spekulanten lag zu tief unter ihm. Den zeitgemäßen Charakter einer Händelbiographie erkannte er darin, daß die Einführung Händelschen Geistes in die Musik des 19. Jahrhunderts eine Frage der künstlerischen Gesundheit war. Daß seine geschichtlichen Orientierungsarbeiten ihn dazu führten bei Händel Halt zu machen, mag zum Teil eine Folge norddeutscher und mecklenburgischer Traditionen gewesen sein, denn die Musikfeste Hamburgs und der Hansastädte, die nach den Freiheitskriegen aufblühten, gipfelten in der Aufführung Händelscher Oratorien; Schwerin selbst gehört unter die ersten deutschen Städte, in die der »Messias« im 18. Jahrhundert einzog. Die Hauptkraft aber, die ihn zu Händel trieb, war die Geistesverwandtschaft, der Sinn für Größe und Einfachheit.

Darum steht Händel schon im Mittelpunkt der Abhandlung über das Oratorium, in ihr hat Chrysander schon alles ausgesprochen was er selbst an Händel bewunderte und was er andern zeigen wollte. Der Rostocker Fakultät teilt er dann im April 1855 mit, daß der erste Band einer Händelbiographie zur Hälfte fertig sei, und daß Litolff den Verlag übernehmen werde. Trotzdem ist die Arbeit als Ganzes unvollendet geblieben. Chrysander führt uns bekanntlich nur bis vor das Tor von Händels glänzendster Periode, die weitere Musik müssen wir uns auf den Markneukirchner Geigen der Schoelcher und Rockstro anhören. Das bleibt unter allen Umständen zu bedauern und es ist selbstverständlich von Chrysander selbst am meisten bedauert worden, wenigstens lange Jahre hindurch. Denn ein Mann von seiner Klarheit war sich der Bedeutung und der Originalität seiner Leistung bewußt. Sie war wie alles, was er in die Öffentlichkeit brachte, ganz das eigene Gewächs seiner Persönlichkeit. Als sie ihm im Jahre 1896 ein jüngerer Freund als ein Meisterstück Jahnscher Schule gerühmt hatte, bemerkte der Siebenzigjährige trocken: er habe Jahns »Mozart« noch nicht ordentlich gelesen. Wenn er einen Vorgänger gelten ließ, so war es C. von Winterfeld, von dem ja schließlich auch Jahn das Beste seiner Arbeit, das Prinzip die Werke zu analysieren,

übernommen und in der Ausführlichkeit weitergebildet hat. In den monumentalen, — in der Rieter-Biedermannschen »Allgemeinen Musikalischen Zeitung« veröffentlichten — Aufsätzen über Mozarts Jugendopern hat er sich über das ausgesprochen, was ihm an Jahn mißfiel, nämlich: daß Jahn in Urteilen und noch mehr in den historischen Übersichten so häufig über seine Kräfte ging und soviel Nebel verbreitete, damit sein Held glänzen könnte. In Chrysanders Händelbiographie steht kein Wort aus abgeleiteten Quellen, das meiste von dem, was er von den Nebenmännern seines Händel berichtet und beschreibt, hat er mit eigenen Augen gesehen, zum größten Teil erst mühsam aus dem Dunkel der Archive ans Licht gezogen. Das ist ein Grund mit, warum die Händelbiographie ein Torso geblieben ist. So wie Chrysander sie sich als junger Mann gestellt hatte: die Kunst Händels **und** die Musik in Händels Zeit genau zu beschreiben, war die Aufgabe unlösbar. Der Ausgangsplan litt an einem Übermaß, das dem Autor bald klar wurde. Wie Zachau und Steffani hätten auch Cavalli und die Venezianer, hätten auch Scarlatti und die Neapolitaner behandelt werden müssen. Das hat Chrysander gar nicht versucht und die Ungleichheit, die dadurch in die Biographie kommen mußte, empfand sein harmonischer Geist ungefähr so wie der Goethe der Tassoschen Zeit die Äußerungen der Sturm- und Drangperiode.

Wenn man ihn im letzten Jahrzehnt nach der Vollendung der Biographie fragte, erklärte er: vor allem sei eine Umarbeitung der vorliegenden Bände nötig. Mit der des ersten Bands hat er sich dann und wann ernstlich getragen, die für die Chronologie von Händels erster italienischer Reise notwendig gewordene Berichtigung z. B. war in seinem Kopfe fertig. Auch über einzelne ästhetische Punkte, die Einschätzung der Italiener im allgemeinen, den Wert einzelner Instrumentalwerke Händels, voran der Concerti grossi, war er im Lauf der Zeit zu anderen Ansichten gekommen. Der Musikwissenschaft sollte die Tatsache, daß ein Chrysander an dem Thema Händel gescheitert ist, zur Warnung dienen. Sie deckt eine allgemeine Schwäche des biographischen Betriebs auf: seine Unfähigkeit zur Herrschaft in der wissenschaftlichen Arbeit. Systematische Durcharbeitung des geschichtlichen Materials muß ihm voraus oder zur Seite gehen; sie ist eine der dringlichsten Zukunftsaufgaben. Für das, was an seinem Händel zu beanstanden bleibt, ist also Chrysander zum großen Teil frei von Schuld. Es stehen diesen

Mängeln Vorzüge gegenüber, die ihn in die erste Reihe musikalischer Biographen stellen, vor allem die Weite des Horizonts, der Blick für den Zusammenhang Händelscher Kunst mit Kulturströmungen seiner Zeit, die Spürkraft mit der Chrysander selbst in das politische Getriebe von Händels Umwelt eindrang, wo es auf das Schicksal der Werke Einfluß hatte, das Erfassen des Menschen in dem Komponisten. Diesen Vorzügen hat die Aufnahme der Händelbiographie doch nicht entsprochen. Auch einen Autor, der so selbstlos war, wie Chrysander, mußte es verwundern, daß die erste Auflage der vorgelegten drei Bände in einem Menschenalter noch nicht abgesetzt war. Das war kein Erfolg, der zum Fortsetzen und Umarbeiten auch unter Hindernissen und Schwierigkeiten zwang.

Die Hauptursache, aus der die Biographie liegenblieb, war aber die, daß Chrysander schon bald, nachdem er sie begonnen hatte, an den zweiten Teil seines Händelwerks gegangen war und von ihm viel entschiedener in Anspruch genommen wurde, als sich von vornherein erwarten ließ. Dieser zweite Teil ist die Herausgabe der Werke Händels.

Sechs Jahre nach der Gründung der Leipziger Bachgesellschaft trat im Jahre 1856 eine Deutsche Händelgesellschaft mit dem Zweck ins Leben, die von den Engländern wiederholt verkehrt begonnene Veröffentlichung sämtlicher Kompositionen Händels beim rechten Ende aufzunehmen und durchzuführen. Mit Gervinus, von dem nach E. Krause[1]) die Anregung ausgegangen sein soll, mit M. Hauptmann, Dehn und der Firma Breitkopf & Härtel gehörte ihrem Direktorium, von Gervinus und von Dehn, der ihn ganz besonders hochschätzte und der Bachgesellschaft als ständigen Redakteur empfohlen hatte, vorgeschlagen auch Chrysander an. Zu ziemlich allgemeiner Verwunderung. Denn als Händelbiograph war er noch nicht hervorgetreten, seine Abhandlung über das Oratorium aber war den lesescheuen musikalischen Größen unbekannt geblieben. Ihm selbst machte wahrscheinlich die Ehre weniger Eindruck, als die Aussicht für seinen Händel etwas Wichtiges tun und der Biographie den Boden vorbereiten zu können. Kamen durch die Gesellschaft auch die jugendlichen und unbekannten

---

[1]) Emil Krause: Didaktisches, Hamburg 1893. Darin S. 126 u. ff.: »Über Chrysanders Gesamtausgabe der Werke von G. F. Händel.« Über die Entstehung der Händelgesellschaft berichtet auch und ebenfalls auf Grund authentischer Mitteilungen die bei Reclam veröffentlichte Händelbiographie Bruno Schraders.

Arbeiten dieses Meisters in die Hände der musikalischen Welt, so brauchte er nicht zu Blinden von der Farbe zu sprechen. Chrysander ward aus einem Anhang des Direktoriums bald dessen Seele. Mangels an Vertrauen zu Händel und weil es schon mit der Bachgesellschaft schlecht genug ging, löste sich das Direktorium schon nach vier Jahren auf, eine eigentliche Gesellschaft hatte sich überhaupt nicht gebildet und ist bis zum Ende der Ausgabe eine pietätvolle Fiktion auf den Titelblättern der Bände gewesen. Gervinus gab noch längere Zeit Zuschüsse und lieferte — leider muß man sagen — Übersetzungen zu den englischen Texten. Aber, daß die Ausgabe wirklich zustande gekommen ist, bleibt einzig und allein das Verdienst Chrysanders.

Es wäre Stoff für ein selbständiges Buch zu schildern, wie Chrysander diese Riesenaufgabe durchgeführt hat. Dabei kam nicht bloß der Gelehrte und der Musiker in Frage, sondern in noch höherem Grade der Charakter und die Persönlichkeit. Nur ein Mann von der gleichen Unbefangenheit, Selbstlosigkeit und Opferwilligkeit, von dieser mecklenburgischen Zähigkeit, von dieser unversieglichen Erfindungskraft in bedenklichen Lagen war imstande das Unternehmen durch die bösen Zeiten hindurchzuführen. Da galt es nicht bloß an die Quellen zu kommen und gut zu redigieren; nein, auch die kleinsten Kleinigkeiten lagen auf ihm. Er kaufte das Papier, lernte Setzer, Stecher und Drucker an, nahm die ganze Herstellung auf sich und in sein Haus; nur der Versand wurde in Leipzig durch den Verleger von Gervinus, W. Engelmann, besorgt. Um von dem Ertrag geistiger Arbeit unabhängig zu werden, um die Hände für die Händelgesellschaft frei, um für sie Betriebsmittel zu haben, ward er Kunstgärtner. Auch in diesem Beruf trug ihn die angeborene Begabung bis zum Weltruf. Nicht nur Fürst Bismarck schätzte die Chrysanderschen Rosen und Trauben, es kamen in das Bergedorfer Landhaus von Berlin und Wien telegraphische Bestellungen auf einzelne Gurken. Aus der Druckerei und dem Arbeitszimmer ging er in die Treibhäuser, und diese Doppelarbeit rieb ihn nicht auf, sondern der Wechsel erfrischte ihn so, daß er noch im hohen Alter gelenkig und munter war, wie ein Jüngling. Auch die englischen Reisen, die er jedes Jahr unternahm um Handschriften zu studieren, taten seinem Geist nur gute Dienste. So trat also auch das Glück auf seine Seite mit kleineren und mit größeren Gaben. Er fand Freunde und Förderer. Der erste von Belang war Georg V. von Hannover,

der in Händel, als dem Diener welfischer Vorfahren, »seinen Kapellmeister« sah und der Händelgesellschaft im Jahre 1860 eine regelmäßige Unterstützung von 3000 Mark zunächst auf zwölf Jahre zuwies.

Eigentlich hatte es der König, der sich seiner Dienste bei der Einrichtung des neuen Schloßchors und der Kirchenmusik bedient hatte, auf eine persönliche Belohnung Chrysanders abgesehen und ihn aufgefordert sich eine Gnade auszubitten. Für Chrysander gab es aber gar keine persönlichen Interessen, sein ganzes Leben, das äußere und das innere, ging ihm im Händelwerk auf. Dieses erste Glück, das die Händelausgabe geschäftlich wesentlich erleichterte, ward aber mit der Annexion von Hannover zum Unglück und es begann ein Jahrzehnt, das Chrysanders Kraft und Festigkeit auf die äußerste Probe stellte. Um an Händel festhalten zu können, blieb ihm da nichts übrig als weitere Arbeit auf sich zu nehmen. Mit der Redaktion der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung«, für die er damals manchmal ganze Nummern fast allein schrieb, hat er sich, seiner eigenen Aussage nach, hauptsächlich des Gehalts wegen beladen. Der deckte den Unterhalt der Familie, der Ertrag der Gärtnerei blieb für Händel. Auch als endlich Preußen die hannöverische Subvention übernahm, waren die Sorgen noch nicht zu Ende. Die Krisis kam im Jahre 1874, wo sich Chrysander gezwungen sah, einen Teil seiner über alles geliebten Bibliothek an die Stadt Hamburg zu verkaufen. Ein Lichtblick fiel mitten in die dunkle Zeit dadurch, daß ihm 1870 die Bekanntschaft mit seinem liebenswürdigen Konkurrenten Viktor Schölcher die Benutzung der sogenannten Handexemplare Händels, d. h. der Partiturabschriften ermöglichte, aus denen Händel selbst dirigiert und einstudiert hatte. Da sie zahlreiche Korrekturen und Eintragungen enthielten, waren sie für die Redaktion der Gesamtausgabe in vielen Fällen wichtiger als die Autographe. Auf Chrysanders Betreiben wurde die gegen 120 Bände starke Sammlung von Hamburger Mäzenen erworben und ebenfalls der Stadtbibliothek einverleibt. Das Ende der Ausgabe verlief so glatt und erfreulich, daß Chrysander den 100 Bänden, aus denen sie besteht, noch mehrere Lieferungen fremder, von Händel benützter Komponisten hinzufügen konnte. Die Spitze des äußeren geschäftlichen Erfolgs bildete der Ankauf des ganzen Materials der Gesamtausgabe durch eine neue englische, in London ansässige Händelgesellschaft.

Einer wirklichen Kritik ist Chrysanders Händelausgabe bisher

noch weniger unterzogen worden, als die große Bachausgabe. An den Klavierauszügen, durch die er die Verbreitung der Werke zu fördern glaubte, ist scholastisch herumgemäkelt worden, aber ihm die eigentlichen Redaktionsarbeiten nachzuarbeiten und dadurch feste Unterlagen für Lob und Tadel zu gewinnen, das hat noch keiner unternommen. Auch das ist eine Huldigung für Chrysander, nicht bloß eine Wirkung des von ihm vorgelegten, überall klaren und einwandfreien Notentextes, sondern auch der Ausdruck unbedingten Zutrauens zu seiner intellektuellen und moralischen Verläßlichkeit. Dieses Zutrauen hatte er sich als Biograph und durch die wenigen Mitteilungen erworben, in denen er ausnahmsweise seine Vorlagen beschrieb. Von Vorreden und Einleitungen durfte er häufig in Hinblick auf die Biographie absehen, wo er auf sie nicht verweisen konnte, hielt er sich, wenn sich Schweigen verbot, knapp. Führten die Bände vor Probleme, fand er in der periodischen Presse Gelegenheit sie von Grund aus zu entwickeln. Bogenlange Revisionsberichte verwarf er gänzlich und war der Meinung, daß wichtige Varianten im engen Zusammenhang mit dem Haupttexte vorgelegt werden sollten. Seine Grundsätze würden auf die Entwickelung der Redaktionstechnik bedeutenden Einfluß geübt haben, wenn er sich entschlossen hätte, sie nicht bloß praktisch in der Händelausgabe zu üben, sondern auch als Theoretiker ausführlich zu vertreten. Auf alle Fälle ist seine Händelausgabe schon dem Umfang nach die größte Leistung in der Publikation alter Musik und übertrifft die Mehrzahl der verwandten Unternehmungen durch die Einheitlichkeit, mit der sie durchgeführt ist. Daß Chrysander und nur Chrysander ihr Redakteur war, trug ihr trotz der unendlich größeren geschäftlichen Schwierigkeiten schon bald einen Vorsprung vor der Gesamtausgabe der Bachschen Werke ein.

Die Aufnahme entsprach dem Bildungsniveau der deutschen Musiker; noch in den Subskriptionslisten der letzten Bände fehlen so ziemlich alle die Namen, die man mit Fug und Recht an dieser Stelle erwarten durfte. Der Mangel an Interesse war noch ärger als bei der Bachausgabe. Daß Händels Werke jetzt auf dem Markt waren, merkte man daran, daß auf Chrysander fußend R. Franz, J. Hellmesberger und andere Tonkünstler Bearbeitungen vorlegten, daß die Sänger Arien, Geiger und Cellisten Melodien aus Opern Händels brachten, von denen die vorhergehende Generation keine Ahnung gehabt hatte. Aber es blieb dabei, daß mit Ausnahme des von Ferd. David

modernisierten Stücks alle Concerti grossi weiter ruhten, daß von den 28 Oratorien nur die schon von den Großvätern und Urgroßvätern eingeführten in die Konzerte kamen. Die Leser dieses Jahrbuchs kennen die Gründe, die der energischen Beschäftigung mit Händel entgegengehalten wurden. Sie gingen alle auf die bequeme Theorie vom Veralten musikalischer Kunstwerke hinaus. Auch dieser ästhetische Zaun schreckte Chrysander nicht. Aber er beschränkte sich nicht darauf zu grollen, sondern er frug sich: Warum kommt die Händelsche Kunst, dieser ewige und unerschöpfliche Jungbrunnen, der Gegenwart veraltet vor? Darum, fand er, weil wir ihre Originalfarben übermalen, die Zeichen, in die sie gefaßt ist, falsch lesen und deuten!

Diese Entdeckung führte ihn an den dritten Teil seines Händelwerks: die Restaurierung der Händelschen Oratorien. Dieser Aufgabe hatten sich vorher, seit den Zeiten Hillers, Mozarts, Mosels, Händelfreunde oft genug unterzogen. Wie sich die Chrysandersche Lösung von der seiner Vormänner unterschied, ist hier wiederholt, am ausführlichsten in der Abhandlung »über den Vortrag alter Musik«, über die Unterschiede italienischer und französischer Schule, über basso continuo und Accompagnement, über Verzierungswesen, über Orchester und Chorbesetzung in der vor-Gluckschen Musik auseinandergesetzt worden. Hier bot sich eine Arbeit, für die auch der begabteste Musiker allein nicht ausreichte, hier drang aber auch, wie das jahrzehntelange Erfahrungen bewiesen, der Historiker mit Warnen und Raten nicht durch. Praktische Demonstration war das Wichtigste, wenn etwas erreicht werden sollte. Die bot Chrysander zunächst in der Einrichtung der bisher ganz unbenutzt gebliebenen, selbst von Musikern wie Franz Wüllner gering angesehenen »Debora«, der er dann den »Herakles« folgen ließ. Es gibt noch heute gelehrte und ungelehrte Musiker, die diese Einrichtungen und die der weiter von Chrysander bearbeiteten Oratorien für Experimente halten. Sie sind aber schon jetzt in der entschiedenen Minderheit, und der endgültige allgemeine Sieg des Chrysanderschen Prinzips darf ruhig der vereinigten Macht von Ohr und Stilgefühl überlassen werden. Selbst aber, wenn unsere Zeit wirklich unfähig wäre sich wieder an Händelschen Sologesang, wie er sein soll und an echtes Händelsches Kolorit zu gewöhnen und der schließliche Ausgang der Fall der Händelschen Kunst sein sollte, dann bliebe das Verdienst, das Chrysander als Bearbeiter von Händels

Oratorien der Musik dadurch geleistet hat, daß er zeigte, wie gute Übersetzungen sein müssen, bedeutend genug. Sie schieben dem geradezu entsetzlichen Verfall, in den der Sprachsinn der deutschen Musiker während des 19. Jahrhunderts und trotz R. Wagner geraten ist, einen Riegel an der gefährlichsten Stelle vor.

Für Chrysander war der Lebensabend, an dem er als Restaurator sein Händelwerk grandios abschloß, vielleicht der glücklichste Abschnitt seines Daseins. Er griff auf den Ausgang seiner musikalischen Laufbahn zurück, mit Jugendhitze arbeitete er an Acis, an der Kleinen Cäcilienode, an Esther; der Historiker hatte den Komponisten in ihm wieder aufgeweckt. Damals war es, wo er sich darüber, daß ihn das Brockhaussche Konversationslexikon als »deutschen Musikgelehrten« vorstellte, beschwerte, er wollte höchstens einen gelehrten deutschen Musiker gelten lassen. Auf den Musiker legte er den Nachdruck, wie denn auch beim höchsten Begriff dieses Worts der Gegensatz von Kunst und Wissenschaft nichtig wird. Dieses Ideal des Zukunftsmusikers hatte in Chrysander Fleisch und Blut gewonnen.

Es ist kein Zweifel, daß der Name Chrysanders in den kommenden Jahrhunderten an seinen Händeltaten haften wird. Doch aber ist es zu bedauern, daß er sich an Händel aufgebraucht hat. Händel verdient ein solches Opfer, aber warum hat es das Schicksal nicht auf mehrere Männer verteilt? Im ausschließlichen Dienst des einen ist die volle Kraft Chrysanders nicht zur Verwertung gekommen, seine eminente Gabe gründlich zu klären, wo er eingriff, der deutschen Musik auf vielen Gebieten, wo sie ihr unersetzlich gewesen wäre, verloren gegangen. Daß er wirklich zum musikalischen Praeceptor Germaniae geboren war, bezeugen die Gastrollen, auf denen er von seinem Händelreich aus verwandte Provinzen besuchte. Überall trat er Spuren, die sofort zu fahrbaren Straßen ausgebildet werden können, sobald der Fleiß sich daran begibt. Daß wir endlich eine starke wissenschaftliche Musikpresse haben, danken wir seinen Jahrbüchern; er hat die heutigen österreichischen, deutschen und bayrischen Denkmäler durch seine Ausgaben Corellis, Coupérins, Carissimis angeregt. Seine volle Zustimmung hatten diese neuen Unternehmungen nicht; durch seine Erfahrungen als Händelbiograph war er zu der Überzeugung gekommen, daß auf diesem Feld international vorgegangen werden müsse und daß der länderweise isolierte Be-

trieb der Musikgeschichte Verwirrung stifte. Schließlich hat er auch als Redakteur der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung« Gold ausgegeben, das dem Verderben entrissen werden sollte.

Einen solchen Krösus sieht die Musikwissenschaft nicht sobald wieder. Aber sie wird auf guten Wegen bleiben, wenn sie mit dem Vermächtnis Chrysanders wuchert und sein Andenken als das eines getreuen Eckart hütet!

Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik

Seit einer längeren Reihe von Jahren sind auch in Deutschland literarische Einführungen in musikalische Kunstwerke bei Publikum und Buchhandel in Aufnahme gekommen. Die Musiker aber scheinen noch nicht recht zu wissen, wie sie sich dazu stellen sollen. Namhafte Komponisten: Heuberger, Humperdinck, Müller-Reuter, Vollbach, Weingartner arbeiten mit; Heinrich Zöllner dagegen hat diese analytischen Bestrebungen an sich, ohne Rücksicht darauf, wie sie ausfallen, humoristisch abgewiesen[1]) und ihm nach setzen sich immer häufiger Rezensenten und Referenten gegen die vermeintlichen »Eselsbrücken« in Positur.

Da mag denn einmal darauf hingewiesen werden, daß Theoretiker wenigstens, wenn sie sich nicht kurzsichtig ins eigene Fleisch schneiden wollen, solchen Späßen fernbleiben sollten. Denn das Feld, das die berufenen oder unberufenen Erklärer bebauen, ist eine sehr wichtige theoretische Disziplin, gewissermaßen der Abschluß, die letzte und wertvollste Ernte der gesamten Musiklehre. Es heißt: musikalische Hermeneutik.

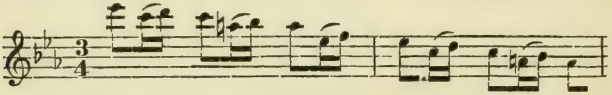
Eine Hermeneutik — Dolmetschkunst — ist zuerst von den Theologen ausgebildet worden, bald aber in alte und neue Philologie und von da in alle Geistes- und Kunstwissenschaften übergegangen. Ihr Zweck ist überall derselbe: den Sinn und Ideengehalt zu ergründen, den die Formen umschließen, überall unter dem Leib die Seele zu suchen, in jedem Satz eines Schriftwerks, in jedem Glied eines Kunstwerks den reinen Gedankenkern nachzuweisen, das Ganze aus der klarsten Erkenntnis der kleinsten Einzelheiten, unter Benutzung aller Hilfsmittel, die Fachbildung, allgemeine Bildung und persönliche

[1]) Siehe den Aufsatz »Loreley« im Musikalischen Wochenblatt 1902.

Begabung zur Verfügung stellen, zu erklären und auszulegen. Für die Künste fällt die Bedeutung der Hermeneutik mit der der Meisterwerke zusammen, denn wenn die großen Werke der Meister die wichtigsten Stützen und Träger der Kunst sind, dann haben auch die ernsten Versuche, das volle Verständnis dieser Werke zu erschließen, Wichtigkeit. Dieser Satz hat für Kunsterzeuger und Kunstempfänger dieselbe Gültigkeit. Ob wir durch Kunst eigenes Leben ausleben, uns also schaffend an ihr beteiligen, oder nur fremdes nachleben wollen, das macht für das Verhältnis zu den Meisterwerken keinen wesentlichen Unterschied. Für die zweite Klasse sind die Schöpfungen großer Künstler — bis zum wirklichen Nachschaffen gelangendes Einleben vorausgesetzt — der köstlichste Lohn der Schulmühen, für die erste der unentbehrliche Durchgangspunkt zu eigenen Leistungen. In der Poesie und in den bildenden Künsten erblicken darum Künstler und Kunstfreunde einmütig in den hermeneutischen Arbeiten, falls sie gut sind, die Spitze theoretischer Weisheit und wissen denen, die das Verständnis von Meistern und Meisterwerken gefördert haben, mindestens denselben Dank wie dem Verfasser einer Grammatik, eines technischen Lehrbuchs oder wie einem Dichter und Maler mittlerer Güte. Wenn im Gegensatz hierzu eine musikalische Hermeneutik von den Musikern bekämpft wird, so kann es dafür nur zwei vernünftige Gründe geben: Entweder die Musik braucht keine Hermeneutik oder sie erlaubt keine.

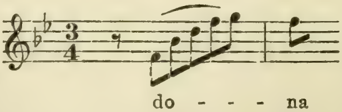
Die erste Annahme darf glatt abgewiesen werden. Der Musik sind Hilfsmittel des Verständnisses, die über die Form hinausdringen, sogar nötiger als jeder anderen Kunst, weil ihr jene direkten Beziehungen zu Natur und Welt fehlen, die in Poesie und Bildnerei in der Regel die Hauptsache allein erklären. Den großen Gebilden der heute so stark vorherrschenden Instrumentalmusik steht der ungeschulte Hörer hilflos gegenüber. Wenn er begabt ist, trifft ihn hie und da eine mächtige und zugleich einfache Melodie tiefer, aber im allgemeinen bleibt er in sinnlichen Eindrücken stecken, die sich als Wohlgefallen und Bewunderung oder als Verwunderung und Mißfallen äußern. Daß der Begriff des ungeschulten Hörers leider sehr weit, bis in die Kreise der Fachleute hinein, gezogen werden muß, wie C. Stumpf einmal betont hat, bestätigt sich auch hier. Denn diejenigen, die von einer Instrumentalkomposition ein durchaus klares Bild mit hinwegnehmen, ihre Grundgedanken und in jedem Augenblick auch deren Entwickelung verstanden haben, bilden

die Minderheit der Hörer; Kenner, die in einer guten Sonate oder Symphonie einen gleich ergiebigen Stoff der Diskussion finden, wie in einer Dichtung, einem Gemälde, eine Seltenheit. Weil die Musiker die Hermeneutik vernachlässigt haben, ist die Musikästhetik in die Hand von Dilettanten gekommen, vorwiegend in die von musikalisch unzureichenden Philosophen und diese gerieten darauf: den Inhalt von Instrumentalkompositionen ins Unbestimmte, Unbewußte zu verlegen oder ihn ganz abzuleugnen. Hätten sie recht, dann täten wir besser nach dem Muster von Altertum und Mittelalter die selbständige Instrumentalmusik als eine Volksgefahr zu behandeln. Glücklicherweise werden sie von der musikalischen Praxis widerlegt. Bei einem Pianisten ist's allerdings möglich, daß er stundenlang mechanisch, ohne zu fragen: was die Noten wollen und sagen, dahinmusiziert; bei einem Orchester nicht. Wenn Beethoven ohne weitere Bemerkung hinschreibt:



so müssen die Geiger schon aus technischen Rücksichten, wegen der gleichmäßigen Ausführung über den Charakter dieser Figur im klaren sein. Und so ist's überall in der Instrumentalmusik: ohne Verständnis des eigentlichen Sinns läßt sich kaum ein Takt richtig ausführen und, wie gleich hinzugefügt werden darf, anhören. Die Instrumentalmusik verlangt ununterbrochen die Fähigkeit hinter den Zeichen und Formen Ideen zu sehen, sie verlangt, daß diejenigen, welche sie treiben, die Gabe des Auslegens besitzen.

In der Vokalmusik erklärt der Text vieles, aber durchaus nicht alles. Im ersten Satz seines Requiems läßt Berlioz einmal das Wort »dona« (eis requiem) von den Sopranen folgendermaßen:



singen. Wer nicht hermeneutisch veranlagt, d. h. nicht imstande ist das Phantasiebild zu finden, das den Komponisten auf diese wiegende Figur brachte, wird sie für eine anstößige und geschmacklose Annäherung an den Walzerton halten und sich in dieser Meinung wohl auch durch eine oder die andere falsche

Aufführung bestärkt sehen. Wie bei diesem einen Beispiel ist's aber in der Vokalkomposition überhaupt. Auch in ihr bieten technische Musikbildung und Buchstabentreue allein keine genügende Sicherung gegen grobe Irrtümer und gegen Mißhandlung der Kunstwerke.

Wie uns somit die musikalische Praxis die Notwendigkeit eines tieferen über die Formensicherheit hinausgehenden Musikverständnisses zeigt, so ergibt sie zugleich auch dessen Möglichkeit. Wenn die Orchester jenes Beethovensche Motiv hart und streitbar spielen, die Chöre das Berliozsche weich und träumerisch singen, so ist damit der tatsächliche Beweis geliefert, daß über den Sinn und den Charakter einzelner Stellen einer Komposition eine Einigung, eine den nächsten Bedarf deckende Klarheit erzielt werden kann. Nach den Gesetzen der Addition muß sich dann aber auch eine ganze Komposition erklären lassen, es muß Mittel geben den Geist eines ganzen Musikstücks und seiner einzelnen Teile bis in die kleinsten Glieder hinein offenzulegen, es muß mit einem Wort eine musikalische Hermeneutik möglich sein. Der größere Teil der Musiker rechnet auch tatsächlich mit dieser Möglichkeit, indem er über ganze Kompositionen und über Abschnitte aus ihnen urteilt, wenn auch diese Urteile vorwiegend sehr summarisch ausfallen. Ernstlicher ist eine musikalische Hermeneutik eigentlich in unserer Zeit nur durch die sogenannten Formalästhetiker in Frage gestellt worden. Diese uralte Partei fand beim Emporkommen der neudeutschen Musik in Eduard Hanslick einen Vertreter, der an glänzender geistreicher Dialektik, an treffenden Beobachtungen und Bemerkungen allerdings alle Pythagoreer, alle Artusi und Ulibischeffs weit hinter sich ließ. Ihm, und nur ihm hat es die Musikwelt eine Zeitlang glauben können, daß die Begründung neuer Formen mit einem neuen Inhalt unstatthaft sei, daß die Musik keinen Inhalt habe, es seien denn Tonreihen. Die Unhaltbarkeit der Behauptung ergibt sich schon durch den Versuch sie auf andere Künste zu übertragen. Da bestünde der Inhalt der Poesie in Silbenreihen, der von Gemälden und Skulpturen in Farbe und Leinewand, in Marmor und Bronze. Indes auch Paradoxen können heilsam sein. Die Kühnheit Hanslicks hat in einer überschwenglichen Zeit den Glauben an das unbegrenzte Vermögen der Musik nützlich herabgestimmt und sie zwingt noch heute auch die grundsätzlichen Gegner der Formalästhetik zwischen der Ausdrucksfähigkeit der Musik und der anderer Künste Unterschiede anzuerkennen.

Nach gewissen Richtungen kann die Musik weniger, nach anderen unendlich mehr als ihre Schwestern. Es ist ihr versagt zu objektivieren und allein genaue Bilder und Begriffe zu geben. Mit allen Tönen der Welt kann der Komponist keine bestimmte Vorstellung von einem Wald, einem See geben; dem Dichter gelingt's mit einem Wort, dem Zeichner mit einigen Dutzenden von Strichen. Ganz anders wenn der Komposition ein Text oder eine Überschrift zu Hilfe kommt, da vermag sie in die Feierlichkeit oder die Heimlichkeit des Waldes schneller, unmittelbarer und fesselnder einzuführen als jedes Gedicht und jedes Gemälde. Sie ist eine geborene Hilfskunst, ihre Absichten müssen dem Geist und der Phantasie vermittelt, ihre Objekte vorher vereinbart werden. Sie hat kein Organ für Namen und Bezeichnungen, sie ist, wie M. Hauptmann sagt, eine Algebra, eine Rechnung mit unbenannten Größen. Aber dem Eingeweihten gibt sie vom Wesen und vom Innenleben der Objekte Bilder von einem Reichtum und einer Feinheit, die nur ihr möglich sind. Der Poesie steht sie am nächsten, bildet mit ihr die Gruppe der »redenden Künste«, die Laien reden von Tondichtungen, von Tonsprache, von vielsagenden und nichtssagenden Kompositionen. In ihrem Sprachvermögen liegt der Hauptwert der Musik, und die größten musikalischen Reformen und Revolutionen, die die neuere Geschichte kennt, die monodistische am Ausgang der Renaissance, die neudeutsche im 19. Jahrhundert, waren darauf gerichtet diesen Schatz zu neuen Ehren und zu höherer Wirkung zu bringen. Dieses Sprachvermögen der Töne ist ein anderes als das der Worte. Es ist unselbständiger und undeutlicher. Aber im übrigen kann es die Tonsprache mit der Wortsprache sehr wohl aufnehmen. Sie fährt da fort, wo diese nicht mehr ausreicht; jene kleinsten und größten Regungen des Seelenlebens, die der Poet in langen Umschreibungen nur einigermaßen bemeistern kann, fixiert der Komponist im Nu und in ihrer ganzen Fülle und Besonderheit.

Die Unselbständigkeit der Musik ist ein Mangel, ein Sprachfehler, aber einer, den wir den Vorzügen gegenüber wohl in Kauf nehmen, mit dem wir uns abfinden können. Indem ihn die Formalästhetiker immer wieder eigensinnig betonen und übertreiben, vergessen sie, daß, wenn das Ohr hört und das Auge sieht, der übrige Mensch nicht tot ist. Immer hört und sieht der Geist mit, wenn überhaupt einer da ist und alle Künste und Kunstwerke sind für ihre volle Wirkung auf den guten

Willen und die ergänzende Phantasie des Empfängerkreises angewiesen. Unter dieser Voraussetzung verringert sich die Undeutlichkeit auch der Instrumentalmusik ganz wesentlich. Die Ouvertüre zu Mozarts »Zauberflöte« auf ein Gezänk von Handelsjuden zu deuten ist für alle Bildungsmenschen, die darnach fragen was es mit dieser Zauberflöte für eine Bewandtnis hat, ausgeschlossen. Wie mit diesem einen Stück ist's mit allen Opernouvertüren und mit allen durch Überschrift oder Programm bestimmten Instrumentalkompositionen; sie und alle Vokalwerke liegen der Erklärungskunst ziemlich restlos offen. Aber auch die unbenannten Fugen, Sonaten, Symphonien, Konzerte und alle sonstigen der sogenannten absoluten Musik zugerechneten Instrumentalkompositionen lassen sich, sofern sie nicht bloß Handwerkswert haben, unter bestimmten Bedingungen und bis zu einem gewissen Grade allgemein menschlich verstehen, sie bergen einen allgemein geistigen Inhalt, dem die jeweilige musikalische Form als Hülle und Schale dient. Dieser inhaltliche Kern nimmt das Hauptinteresse des wahren Kenners in Anspruch, und der wahre Kenner ist imstande diesen eigentlichen Kern nicht nur zu fühlen, sondern auch, in seinen wesentlichsten Bestandteilen wenigstens, mit Worten anzudeuten oder zu beschreiben. Musik zu komponieren und Musik zu hören hat mit somnambulischen Zuständen und Fähigkeiten nichts zu tun, sondern es ist eine Tätigkeit, die höchste geistige Klarheit verlangt. Den Philosophen und Ästhetikern, die hierüber anderer Meinung sind, darf der Musiker ruhig ein: »ne sutor ultra crepidam« zurufen.

Die Hauptfragen, um die es sich bei der Erklärung solcher unbenannter Instrumentalkompositionen handelt, sind: Wie weit darf der Erklärer gehen, ohne den sicheren Boden zu verlieren? Zweitens: Wie weit muß er gehen, wenn seine Arbeit überhaupt einen Sinn haben soll?

Die Beantwortung der ersten Frage hat mit dem Geständnis zu beginnen, daß die Grenzen des streng Beweisbaren in der unbenannten Instrumentalkomposition ziemlich eng gesteckt sind. Sie liegen — mit den Alten zu reden — innerhalb der sogenannten Affekte d. h. innerhalb der Charaktereigenschaften der Empfindungen, Vorstellungen und Ideen. Diese Affekte nun sind es, die sich in Motiven, Themen, in Tonfiguren überhaupt verkörpern, entweder einfach oder aber in Verbindungen und Mischungen, die außerhalb der Musik unmöglich sind. Die Aufgabe der Hermeneutik besteht nun darin: die Affekte aus

den Tönen zu lösen und das Gerippe ihrer Entwickelung in Worten zu geben. Scheinbar ein schwaches Ergebnis, ein Schattenspiel, tatsächlich aber eine wertvolle Leistung! Denn wer von den Tönen und Tonformen zu den Affekten durchdringt, erhebt den sinnlichen Genuß, die formale Arbeit zu einer geistigen Tätigkeit, er ist gegen die Gefahren und die Schmach einer rein physischen, animalischen Musikaufnahme geschützt. Hat er Phantasie und den Grad eigener künstlerischer Begabung, den jede Beschäftigung mit Kunst voraussetzt, so wird's nicht fehlen, daß sich ihm das Gerippe der Affekte subjektiv belebt mit Gestalten und Ereignissen aus der eigenen Erinnerung und Erfahrung, aus den Welten der Poesie, des Traums und der Ahnungen. Was Geist und Herz an Interpretationsmaterial ihr eigen nennen, wird einem solchen Hörer wie im Flug und blitzartig vor dem inneren Auge vorüberziehen; vor wirklichen Träumen bewahrt ihn die Aufmerksamkeit auf die Affekte, vor einer pathologischen Hingabe an die persönlich und augenblicklich tief treffenden, besonders fesselnden die Pflicht ihre Übergänge zu verfolgen, die Kunst und Logik des Komponisten zu kontrollieren. Wie kommt es, wird er fragen, daß hier die Musik plötzlich aus dem Majestätischen ins Sentimentale, dort aus der Ruhe in Erregung fällt? Folgt eine Begründung dieser ungewöhnlichen Wendungen, oder sollen sie nur blenden? Wer den Affekten zu folgen versteht, hört und genießt demnach kritisch, aber es ist keine Beckmessersche, sondern eine Sokratische Kritik, die er übt, es ist jene Unterscheidung von Licht und Schatten, von Vorzügen und Schwächen, ohne welche die Bewunderung wertlos und leicht zur Selbsttäuschung oder Heuchelei wird.

Da nun das Verständnis der Affekte, wie bald gezeigt werden soll, lehrbar ist, unterliegt es keinem Zweifel, daß der Erklärer oder der Hörer sich auf sicherem Boden bewegt, wenn er in reinen Instrumentalkompositionen nach dem Charakter aller einzelnen Stellen und der sich aus ihnen zusammensetzenden größeren Teile fragt.

Er darf die Affekte feststellen und das ist zugleich das wenigste was er tun muß. Der Pflicht bis hierher vorzudringen, können sich nur diejenigen entziehen, für die Musik lediglich Musik ist d. h. die auf ihren Zusammenhang mit dem Geistesleben der Menschheit verzichten. Dem *δαίμων*, der ja bei allen Künsten mitwirkt, mag für die Musik ein besonders starker Einfluß zugestanden, dem Komponisten, in dessen Innern er mächtig

klingt und singt, zunächst die Frage nach den Stimmungen und Ideen, die zum Tönen und Schaffen treiben, erlassen werden. Aber ein Kunstwerk wird aus einer großen Komposition niemals, wenn der Komponist nach den ersten Eingebungen nicht über die Sphäre des Unbewußten hinausdringt zur Klarheit über die Natur und die Ziele seiner Eingebungen. Darin, daß die Philosophen diesen Kardinalpunkt immer wieder übersehen, zeigen sie ihre Unbekanntschaft mit dem Wesen künstlerischen Schaffens. Zur Zeit Hegels ließ sich das entschuldigen; heute aber, wo die geschichtliche Forschung in Beethovenschen Skizzenbüchern, in Varianten Händels, Bachs, Mozarts, Schuberts so viele Bilder aus der Werkstatt großer Komponisten vorgelegt hat, nicht mehr. Nach dem Ausweis der Kunstgeschichte führt die Berechnung und die planmäßige Erfindung viel mehr zu außerordentlichen Resultaten als die bloße Begeisterung. Und ähnlich verhält sich's auch mit dem Hörer. Es ist laienhaft überspannt den Wert und die Eigentümlichkeit musikalischer Eindrücke auf ihre Rätselhaftigkeit zurückzuführen und sich dabei zu beruhigen. Eine solche Wirkung bezeugt keine Kennerschaft und keine Begabung, sondern nur die unerläßlichste Vorstufe dazu: Empfänglichkeit. Wer ernst und fähig ist, muß weiter kommen im Hören und Erklären; auch die Erkenntnis und das Verständnis des Formenbaus nach allen Richtungen ist nur eine Durchgangsstation. Die Formen sind Mittel des Ausdrucks. Was ausgedrückt werden soll, ist etwas Geistiges. Das muß, wenn der Komponist nicht Hokuspokus treibt, unter den Formen und durch sie zum Vorschein kommen und dem Hörer mindestens in den Hauptzügen, das sind die Affekte, klar werden. Die Ansicht, daß Musik nur musikalisch wirke, muß beseitigt, die Freude an der »absoluten Musik« als eine ästhetische Unklarheit erkannt werden. In dem Sinne eines lediglich *musikalischen Inhalts gibt es keine absolute Musik!* Sie ist ein ebensolches Unding wie eine absolute Poesie, d. h. eine metrisierende und reimende Poesie ohne Gedanken. In vielen Fällen wird auch in der unbenannten Instrumentalkomposition die Erklärungskunst über die Feststellung der Affekte noch hinauskommen und imstande sein die Objekte, auf die sich die Affekte beziehen, nachzuweisen oder zu vermuten. Die Mittel dazu bietet die Biographie und die Geschichte. Wenn wir aus diesen Quellen z. B. die Umstände, unter welchen Mozart sein letzten Symphonien in Es und G, Beethoven seine B-Dur-Symphonie geschrieben hat, erfahren, so ist es nicht bloß

erlaubt, sondern es ist notwendig gewissenhaft zu untersuchen, ob zwischen den Affekten und den Lebensnachrichten Beziehungen bestehen. Auch Bekanntschaft mit dem Geist und den Strömungen der Entstehungszeit, mit ihren besonderen musikalischen Sitten und Bräuchen gibt häufig näheren Aufschluß über den Inhalt, über das Objekt von Instrumentalkompositionen.

Zuweilen wird dieser nähere Aufschluß wesentlich sein, in manchen Fällen nur anekdotischen Wert haben, wie das die Erfahrungen mit Programm-Musik belegen. Immer wird durch solchen näheren Aufschluß die Phantasie des Hörers auch beeinträchtigt. Während sie ohne ihn sich zu dem freudigen Charakter einer Stelle nach persönlichem Belieben und augenblicklicher Disposition tausenderlei Anlässe und Geschichten denken darf, ist sie jetzt an einen einzigen Fall gebunden. Aus diesem Grunde ist die Vorliebe für programmlose Instrumentalmusik berechtigt. Der Verlust an Freiheit und an Kombinationen wird aber der Phantasie bei einer Instruktion von außen durch einen Gewinn an Klarheit und Eindringlichkeit ersetzt. Die Affekte treten aus der Allgemeinheit heraus, nehmen individuelle Züge an, sie wirken kräftiger, frischer und eigentümlicher. Das Motiv:

spricht an sich eine schwellende, drängende Empfindung aus, die auf Sehnsucht, aber ebensogut auf Rachsucht zurückgehen kann. Erst durch die Verbindung mit der Gestalt Don Juans wird es dämonisch. So schärft das Programm und die Objektivierung den Affekt in der Regel zu einem besonderen Bild; es beschneidet der Phantasie den Raum, nicht bloß der Phantasie des Hörers, sondern auch der des Komponisten, verstärkt aber ihre Energie. Wo in einer programmlosen Instrumentalkomposition besonders plastische Stellen heraustreten, da liegt meistens die Vermutung nahe, daß die Stimmung und die Einbildungskraft des Tonsetzers an Realitäten angeknüpft hat. Ist der Erklärer überhaupt im richtigen Geleise, so wird er ihnen häufig auf die Spur kommen.

Wohl liegt es in der Natur der Sache, daß für die unbenannte Instrumentalkomposition großen Stils eine Erklärung am nötigsten ist. Darum ist sie aber für Programm-Musik und für Vokal-

musik noch lange nicht überflüssig. Auch hier steht der Hörer auf Schritt und Tritt vor Fragen, auf die Überschrift, Programm, Text, musikalische Theorie und Formenlehre allein keine Antwort geben. Eine Coriolan-Ouvertüre, eine Eroica-Symphonie kann man sich auch anders vorstellen als sie Beethoven komponiert hat; seine spezielle Ausführung dieser Vorwürfe bedarf also eines Kommentars. Wie oft nehmen die Berliozschen Symphonien willkürliche oder dem Programm fremde Wendungen! Welche Fülle von Symbolik in Bachs H-Moll-Messe! Selbst die klarsten Werke dieser Klassen, Händels Alexanders Fest z. B., sind durch die Noten allein nicht vor Mißverständnissen geschützt. Überall wird die musikalische Hermeneutik von notwendiger Arbeit erwartet.

Sie ist deshalb auch keine neue Erfindung, sondern seit dem Einzug der modernen Kunst immer, wenn auch nicht umfassend und planmäßig geübt worden. Davon überzeugt ein Blick in Doni und in die Schriftsteller und Theoretiker der Renaissancezeit. Ernsteren Versuchen sie auszubauen, begegnen wir im 18. Jahrhundert, nicht bloß Versuchen sie zu treiben, sondern auch sie zu lehren und zwar gleich mit im Interesse der Komponisten. Daher die damaligen Anweisungen für den musikalischen Ausdruck von Liebe, Eifersucht und ähnlichen Gemütszuständen, an denen nicht übersehen werden darf, daß sie bloß für Vokalkomposition bestimmt sind. Die Instrumentalmusik jener Periode bedurfte, soweit sie öffentliche Gesellschaftsmusik war, keiner Erklärung, die subjektivere Hausmusik kam nur in reife Hände. Diese Verhältnisse haben sich im 19. Jahrhundert vollständig geändert. Unsere Instrumentalmusik, gleichviel wie sie verwendet wird, ist komplizierter, ihr Publikum breiter und gemischter geworden, auch das fachmännische.

Bei dieser Sachlage ist's nur erfreulich, wenn sich auch das Interesse an Hermeneutik gehoben hat. Das größte Verdienst daran kommt der musikalischen Presse zu, die namentlich seit dem Auftreten von Rochlitzens Allgemeiner Musikalischer Zeitung in ihr ein Hauptarbeitsgebiet gefunden, bis zum heutigen Tage festgehalten und schon frühzeitig mit bedeutenden Analysen — wie den Zelterschen zu Haydnschen, den Hoffmannschen zu Beethovenschen Werken — die innere Entwickelung der Auslegekunst beträchtlich gefördert hat. Die Aufnahme der Hermeneutik hat dann der Musikerbiographie seit Winterfeld und Jahn ein neues Gepräge und neuen Wert gegeben. In einer von Musikzeitungen und Biographie unabhängigen, selb-

ständigen Form musikalische Hermeneutik ins Publikum zu bringen hat in Deutschland zuerst Carl Maria von Weber in der Dresdener Abendzeitung Th. Hells unternommen; R. Wagners 1846 zur ersten Aufführung der Neunten Symphonie geschriebenes Programm nahm eine örtliche Tradition wieder auf. Die angeführten Namen zeigen, daß die neuesten Vertreter der musikalischen Hermeneutik sich wenigstens in guter Gesellschaft befinden, die neuerliche Fruchtbarkeit auf dem Gebiete aber ist eine Folge des Bedarfs und der bei allen Nationen mit Ausnahme der bei der Vokalmusik stehengebliebenen Italiener starken Nachfrage. Der quantitative Aufschwung wird dauernd nützen, wenn die Hermeneutiker der Aufgabe gewachsen sind. Das läßt sich leider nicht für alle Verfasser der heute auf den Markt geworfenen Analysen bescheinigen.

Wir haben da zunächst eine Gruppe, die anstatt nüchtern und sachlich zu verfahren, mit Schwärmerei zu Werke geht. Es genügt den Namen Edmund von Hagen zu nennen. Wohl soll der Erklärer ein poetischer Kopf sein, aber zu allererst muß er sich auf das musikalische Handwerk verstehen, sonst gerät er ins Schwindelhafte.

Eine zweite Gruppe von Erklärern kommt zu verkehrten ästhetischen Ergebnissen, weil ihr die selbständige musikalische Einsicht fehlt. Sie operiert ohne Nachprüfung mit landläufigen Ansichten und Urteilen, erklärt Mozarts G-Moll-Symphonie und Beethovens A-Dur-Symphonie für Werke der Anmut, in Schuberts H-Moll-Symphonie erblickt sie eine süßromantische Tondichtung und merkt nichts von den Stellen, die dieser Auffassung aufs entschiedenste widersprechen. Ihre Hauptvertreter sind wohlmeinende, stilgewandte Dilettanten.

Die dritte und stärkste Gruppe endlich versieht es darin, daß sie die Ziele der Erklärung viel zu niedrig steckt und sich damit begnügt dem Leser die äußere Form der Komposition zu beschreiben. Da wird über die Länge eines Themas, seine Tonart und Taktart, lediglich über Dinge gesprochen, die der halbwegs musikalisch geübte Leser allein sieht. Wenn's hoch kommt, erhält einmal eine Melodie die Etikette: lieblich, schwermütig oder eine andere. Oft lehnt der stolze Verfasser auch diese Auskunft ab. In einem »Führer« zu einer bekannten Mozartschen Symphonie heißt's vom Hauptthema des ersten Satzes: »Ob Lust oder Leid in diesem Thema zu erkennen sei, wollen wir nicht entscheiden.« Wenn der Verfasser gerade das Wichtigste, d. i. den Affekt nicht angeben will oder kann, dann

soll er überhaupt schweigen! Statt einer Erklärung von der Entwickelung der Affekte, bringen dann diese Erklärer lauter zusammenhanglose Hinweise auf technische Details, hier auf einen Kanon, dort auf einen Klarinetteneinsatz, aber nirgends ein Wort über die Absichten, die der Komponist mit diesen Mitteln verbindet, nirgends kommt ein Versuch zum Kernpunkt der Aufgabe vorzudringen, nämlich dem Leser zum geistigen Verständnis der Komposition zu verhelfen.

Daß unter den neueren musikalisch hermeneutischen Arbeiten sich diese dritte Richtung so breit macht, ist ein bedenkliches Zeichen für die Musikauffassung der Fachmusiker. Als mildernde Umstände kann man da nur anführen, daß sie von dem Ukas der Formalästhetiker: »Der Inhalt der Musik sind Tonreihen« betört sind, daß zweitens die Musik doch immer noch eine junge Kunst ist. Sie steht an vielen Stellen noch am Fuße solcher Berge, deren Höhe die anderen Künste längst erreicht haben. Nirgends ist das schlimmer als mit dem ästhetischen Teil der musikalischen Hermeneutik.

Daß hier die Musiker von den eigentlichen berufsmäßigen Ästhetikern vollständig im Stich gelassen worden sind, unterliegt keinem Zweifel. Diplomatisch kann man sich hiervon durch die Darstellung überzeugen, die jüngst Paul Moos von der Entwickelung der modernen Musikästhetik seit Kant gegeben hat[1]). Ungeheuer viel Spekulation — gute und verfehlte — über das Wesen der Musik und ihre Aufgaben, aber spottwenig, was dem Musiker oder Musikfreund wirklich nützen kann! Dafür fehlt es vor allem an einer Vorschule zu einer Musikästhetik und da das die berufsmäßigen Ästhetiker in hundert und mehr Jahren noch nicht bemerkt haben, ist es an der Zeit, daß die Musiker selbst die Ausfüllung dieser Lücke übernehmen!

In der Form eines Lehrbuchs allerdings wird das vielleicht niemals, jedenfalls noch lange nicht möglich sein, weil der Mechanismus der modernen Musik zu verwickelt ist. Wir müssen uns damit begnügen den Hauptzweck einer solchen Vorschule fest ins Auge zu fassen und alle Gelegenheiten, die ihm dienlich sein können, umsichtig benützen. Der Hauptzweck ergibt sich aus der ursprünglichen Bedeutung des Worts Ästhetik: *αἰσθάνομαι*, das Verbum, von dem es abgeleitet ist, heißt: ich empfinde, ich wittere, ich nehme wahr. Ästhetik ist also nicht bloß die Wissenschaft vom Schönen, wie die neuere Zeit will, sie

[1]) Paul Moos: Moderne Musikästhetik in Deutschland; Leipzig 1902.

ist von Haus aus die Lehre von den Empfindungen und Wahrnehmungen, insonderheit den sinnlichen und künstlerischen. Eine Kunstästhetik hat zuerst zu zeigen, wie künstlerische Eindrücke und Phänomene in Empfindung und Bewußtsein umgesetzt werden können, eine Musikästhetik also damit zu beginnen, daß sie die Tonformen empfinden lernt. Das Hören ist das erste Glied jeder musikalischen Übung und Theorie, das Empfinden, das Übertragen des Gehörten ins Seelische und Geistige das letzte. Der musikalische Unterricht und das praktische Musizieren bieten also die geeignetsten Gelegenheiten zur musikästhetischen Schulung. Unter den Unterrichtsfächern ist es namentlich die Harmonielehre, der sie naheliegen. Weist doch hier den denkenden Lehrer selbst die übliche Terminologie häufig auf ästhetische Pflichten hin. Schon in den ersten Stunden, wo er die Akkorde gruppiert, stößt er auf »Konsonanz« und »Dissonanz«, also auf ästhetische nicht technische Begriffe, ebenso bei der Unterscheidung von »harten« und »milden« Dissonanzen. Auch »Moll« und »Dur« sind nicht konstruktive, sondern sensitive Bezeichnungen, nicht der äußeren Anschauung, sondern der inneren Empfindung entnommen. Mit ihnen weisen noch viele andere Spuren in der heutigen musikalischen Grammatik auf eine Zeit zurück, die im Anschluß an die Sprachlehre bemüht war den Schüler nicht bloß in die Technik der Tonformen, sondern zugleich auch in ihren Geist und ihre Bedeutung einzuführen. Dies Verfahren geht auf die Musikauffassung der alten Griechen zurück, die selbst in den dunkelsten Zeiten der Scholastik nie ganz erlosch, mit der Renaissance wieder voll auflebte und bis ans Ende des 18. Jahrhunderts die namhaften Theoretiker aller Länder beseelte. Musiker und Musikfreunde waren darüber einig, daß die Musik eine Sprache sei und daß sie, wie das Rousseau einmal formuliert, alle ihre Mittel auf den Ausdruck von Ideen zu richten habe. Bei Herder übertrifft die Musik alle anderen Künste an »innerer Wirkung« (Kalligona) und Jean Paul sagt: »Äußere Musik erzeugt innere« (Quintus Fixlein). Unausgesetzt kämpfen die bedeutenden Musiker jener Zeit gegen den Formalismus, wo immer er sich bemerklich macht. In allen seinen Werken ficht Mattheson dafür, daß auch die Instrumentalmusik einen bestimmten Sinn haben, ihre Absicht immer auf »eine gewisse Gemütsbewegung« richten müsse, »welche zu erregen — so sagt er im »Kern melodischer Wissenschaft« — der Nachdruck in den Noten, die gescheite Abteilung der Sätze, die gemessenen Fortschreitungen

und dergleichen wohl in acht zu nehmen sind«. Sein weniger gekanntes »Non plus ultra« aus den Jahren 1754 und 1755 ist ein einziger Feldzug gegen die »Meßkunst« in der Musik. Weil aber die Meßkunst von Natur leichter ist, als die Bohrkunst, ist sie zu allen Zeiten eines Anhangs sicher, zu gewissen aber trifft sie auf einen besonders günstigen Boden. Einen solchen bietet die Gegenwart in der Vorherrschaft der Instrumentalmusik, insbesondere durch den Kultus des Klaviers, das die Talentlosigkeit in Masse zur Musik heranlockt, aber auch die wirkliche Begabung oft von den geradesten und wichtigsten Wegen innerer Musikentwickelung abführt. Um so mehr muß der Unterricht auf der Hut sein, um so ernstlicher namentlich auf den meistgefährdeten Teil musikalischer Bildung das Auge richten. Der liegt aber in der Erkenntnis der geistigen, über Noten und Formen hinausgehenden Elemente der Musik. Dem notwendigen Talent, Töne und Tonformen jederzeit bewußt zu empfinden, ihre geistigen Beziehungen wenigstens in den Hauptumrissen, den Affekten nach, sicher und mühelos zu verstehen — diesem Talent droht die Verkümmerung. Ihr vorzubeugen ist die Aufgabe einer Vorschule der Musikästhetik, und alle Musiker, denen die Musik mehr ist als ein Tummelplatz tönend bewegter Formen, sollten ihr Scherflein zu einer Methode für diese Vorschule beitragen.

Da jede Methode mit den Elementen beginnen muß, hat eine Vorschule der Musikästhetik zunächst zu lehren, was die einfachsten melodischen, rhythmischen und harmonischen Elementarformen für Empfindungen und Vorstellungen ausdrücken und anregen. Die neuere Musik bedarf eigentlich der Aufstellung noch eines weiteren Elements, des Kolorits. Doch entzieht sich dieses einer Elementarlehre, es läßt sich nur an großen praktischen Beispielen demonstrieren, der Sinn für seine Bedeutung muß im Anschluß an das Studium der Meisterwerke kasuistisch, von Fall zu Fall geschult werden. Schon die Versuche einer methodischen Ausbildung in der Ästhetik der alten drei Elemente sind schwer genug, weil sie in reinen Formen äußerst selten vorkommen, wenigstens in der neuen Musik, die jede Intervallwirkung rhythmisch und harmonisch modifiziert, jeden Rhythmus mit Melodie und Harmonie, jeden Akkord mit Melodie und Rhythmus verbindet. Doch sind diese Versuche nicht ganz aussichtslos. Die Möglichkeit einer ästhetischen Intervallenlehre ist bereits mehrfach tatsächlich in älterer Zeit bewiesen worden, am überzeugendsten von Anton Reicha, der

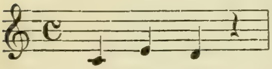
seine Kompositionslehre mit einer einwandfreien melodischen Rhetorik beginnt. Lehrer, die mehr als einen Komponisten kennen und bei jedem Beispiel den Anteil der fremden Elemente auszuscheiden wissen, also genügend musikalisch sind, können sehr wohl auf seinem Grund weiter bauen. Was tut's, wenn hier und da der Bau einmal schwankt, wenn falsche Deutungen von Intervallen und Melodik unterlaufen? Die Hauptsache bleibt die, daß im Schüler der Sinn für den Sprachgehalt melodischer Formen, seien es kleine Motive oder ausgeführte Melodien, geweckt und bis zur unwillkürlichen Betätigung entwickelt wird. Daß im allgemeinen ein melodischer Oktavenschritt einen anderen Grad und eine andere Art seelischer Spannung ausdrückt als ein Sekunden- oder Terzenschritt, daß im Ausdruck Grundunterschiede zwischen kleineren und größeren Melodiestufen vorhanden sind, wird niemand leugnen. Dann aber auch nicht, daß sich die Empfindung für solche Unterschiede schulen läßt.

Man kann da mit abstrakten Übungen beginnen, z. B. fragen: Was drückt

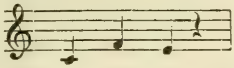
a)

aus? Es ist jedoch sehr zu empfehlen, daß man dabei den Weg des Vergleichens beschreitet, also der Figur a) andere entgegengestellt, als

b)



c)



d)

e)

usw.

Unter dieser Bedingung reagiert auch bei Ungeübten die geistige Tonempfindung und sie bemerken, daß der größeren psychischen Erregung größere Intervalle entsprechen. Auf dem gleichen Wege wird auch der Unterschied zwischen steigenden und fallenden Intervallen leicht klar werden. Jene sind in der Regel Ausdruck der Erregung, diese der Beschwichtigung. Der Widerspruch, den die praktische Kunst mit ihren Mischformen gegen solche Ergebnisse häufig erhebt, entbindet die musikalische Erziehung nicht von der Pflicht die Elemente nach der geistigen Seite einzeln und allein durchzunehmen. Einmal weil das Gefühl so am

sichersten geschult wird, dann aber auch weil einzelne Ergebnisse auch durch keinerlei Verbindung geändert werden. Aus der isolierten Intervallenlehre bietet hierfür der Ausdruck der Frage ein bekanntes Beispiel: er verlangt stets, ohne Rücksicht auf Rhythmus und Harmonie eine steigende Endnote.

Die geringste Mühe verursacht bei diesen Übungen der Rhythmus. Unter allen Elementen der Musik besitzt er die stärkste Naturkraft. Bei den Naturvölkern geht die Musik häufig geradezu im Rhythmus und in Schlaginstrumenten auf, aber auch den Kulturmenschen ist das Verständnis für die psychische Bedeutung einfacher rhythmischer Bildungen meistens angeboren. Jedermann deutet ohne weiteres ein 𝅗𝅥 𝅗𝅥 auf Ernst und Feierlichkeit, unter Umständen auf Schwerfälligkeit und Plumpheit und ebenso schnell wird einem halbwegs aufmerksamen Beobachter klar, daß rhythmisch die Skala der Erregung von den langen zu kurzen Werten steigt, ähnlich wie melodisch von den knappen zu den weiten Intervallen. Auch die Charakteränderungen, die ein Rhythmus im Laufe eines Tonstücks erfährt, übersehen oder mißverstehen nur wenige, auch Unmusikalische wissen sich auf Grund von Sprachstudien und von allgemeinen Lebensbeobachtungen ein Bild von einem stetigen oder unstetigen, einem übersichtlichen oder verworrenen, einem frischen oder matten, einem fröhlichen oder schleppenden Rhythmus zu machen, weil rhythmische Äußerungen sich fast mehr noch als an das Ohr, an Herz und Puls des Menschen wenden. Nur das genaue äußere Erfassen, das Feststellen der Tonzahl in sehr schnellen flüchtigen, hochgelegenen rhythmischen Figuren muß geübt und geschult werden. Der Charakter und die poetische Absicht solcher Figuren dagegen wird von Hörern, die geistig folgen, nur selten vergriffen; die Ausdrucksfelder, auf denen sie vorkommen, sind nicht zahlreich, die hauptsächlichsten das extrem Leidenschaftliche und das Phantastische.

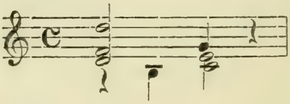
Schon bei den Bemerkungen über Konsonanz und Dissonanz, über Dur und Moll ist darauf hingewiesen worden, daß auch die nüchternste Harmonielehre auf ästhetische Deutung der Akkordelemente hindrängt. Tatsächlich bieten auch die Zusammenklänge das ergiebigste Feld für die Übungen im ästhetischen Hören, auch für abstrakte Übungen. Wie Dur- und Moll-Dreiklang nebeneinander gestellt vor der Phantasie und dem Gefühl die Gegensätze von hart und hell zu weich und trüb hervorrufen, so leuchtet dem Schüler beim Vergleich auch sofort ein, daß der verminderte und übermäßige Dreiklang un-

selbständige, dissonante Bildungen sind, daß sie an einfache, klare Akkordgrößen angeschlossen, mit gewöhnlichen Dreiklängen verbunden sein wollen, daß sie vorwiegend attributive und komparative Bedeutung haben. Es ist nun Sache des Lehrers eine möglichst große Zahl solcher Verbindungen, zunächst in rhythmisch gleichen und leichten Formen durchzunehmen und an ihnen zu zeigen, wie derselbe Akkord nach Stellung und Umgebung seinen Charakter wechseln kann. Wie anders wirkt h d f in:

a)

und in

b)

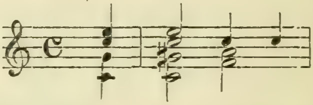


oder c e gis in:

a)

und in

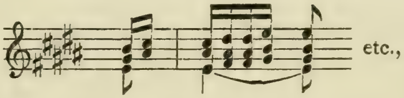
b)



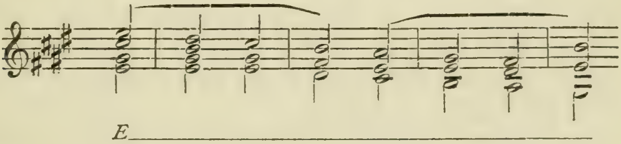
Nur die Betonung ist geändert, aber dieselben Akkorde, die in a) schmeichelten, in b) trotzen sie. Ebenso willig offenbaren die Dreiklangsumkehrungen die Charakterunterschiede, die zwischen ihnen und ihren Grunddreiklängen bestehen. Sextakkord und Quartsextakkord sind die engsten Blutsverwandten des Dreiklangs, aber von geringerer Kraft als das Familienhaupt, das Enkelchen immer anlehnungsbedürftig. Bei den Septimenakkorden kehren ähnliche Verhältnisse wie bei den Dreiklängen wieder. Der große Septimenakkord wirkt hart, scharf, trennend, der Dominantseptakkord weich und vermittelnd. Der Quintsext- und der Terzquartakkord entsprechen dem Sext- und Quartsextakkord, der Sekundakkord biegt aus der absteigenden Linie wieder aus und bringt den dissonanten Charakter des Akkords zu einer entschiedeneren Geltung als selbst die Grundform.

Nicht bloß in der Harmonik, sondern auch in der Melodik und Rhythmik wird man diese ästhetischen Elementarübungen, am besten auf das Verständnis von sogenannten Motiven beschränken. Eine solche Motivästhetik genügt durchaus um den Grund zu legen, d. h. den Sinn für eine geistige Auffassung von Tonformen, das Verständnis für den Sprachgehalt der Musik zu wecken. Die Ergebnisse werden von der Begabung und der allgemeinen Erziehung des Schülers abhängen, noch mehr aber

von der des Lehrers. Ganz ungemein wird er sie fördern können, wenn er die abstrakten Übungen so oft als möglich mit Beispielen aus der lebendigen Kunst belegt. Die Gelegenheit dazu bietet sich auf Schritt und Tritt. Soweit die Tonsetzer überhaupt geistige Persönlichkeiten von Belang sind, äußert sich ihre Individualität meistens auch in der Vorliebe für bestimmte Intervalle, Rhythmen und Akkorde, oder im besonderen Gebrauch solcher Elementarmittel. Mit einer gewissen Sicherheit kann man Seb. Bach an den Sekundenkränzen in seiner Figurierung



Mendelssohn an den durchgehenden Septimen:



erkennen.

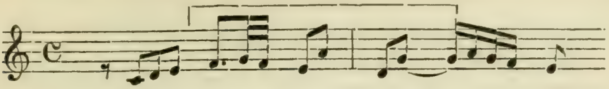
In Palestrinascher Musik fällt sofort auf, wie für die Zwecke der Betonung, der Deklamation, des Ausdrucks der Affekte im Kleinen wie im Großen, die akkordischen Mittel bevorzugt werden, die Harmonik Händels unterscheidet sich von der aller anderen Meister durch die bedeutende Verwendung des verminderten Dreiklangs, die Mozarts durch die Vorliebe für Sextakkorde. In dem Verhältnis zu den Elementarmitteln wird nicht bloß die Eigenheit einzelner Meister, sondern auch die von Perioden und Nationen schnell äußerlich deutlich. Von hier muß auch die Musikwissenschaft ausgehen, wenn sie zu einer Systematik und Geschichte des musikalischen Stils kommen will. Für den Anbau und für die Aufnahme einer solchen Arbeit kann, wie sich hier zeigt, eine Vorschule der Musikästhetik sehr viel nützen und vorarbeiten.

Doch kommt diese Vorschule zunächst nicht als Hilfsdisziplin für einen speziellen wissenschaftlichen Zweck, sondern als der Ort in Betracht, an dem der junge Musiker die Gebilde seiner Kunst geistig zu verstehen, die Töne in Empfindung, Vorstellung, in Affekte und Ideen umzusetzen lernen soll. Da muß nun der weitere Weg über die Motivlehre hinaus, hauptsächlich auf praktischem Gebiet zurückgelegt und mit der

allgemeinen musikalischen Ausbildung verbunden werden. Ob der Schüler singt oder spielt oder kontrapunktiert, — überall bietet sich ihm die Möglichkeit das geistige Musikauge zu üben und nur der ist der rechte Lehrer, der fortwährend dazu anhält. Für die dabei zu beachtende Methodik ist die erste und fast auch die einzige Regel: vom Leichten zum Schweren, vom Kleinen zum Großen! Die Schillersche Mahnung: im kleinsten Punkte die höchste Kraft zu sammeln, gilt hier besonders. Den ersten Kursus der Vorschule bildet also die Motivästhetik, den zweiten die Themenästhetik, die Übung in der Deutung von Themen. Scheinbar bietet da das Singlied, die Vokalmusik überhaupt, in zweiter Linie die Programm-Musik den günstigsten Stoff. Aber nur scheinbar. Wohl sind diejenigen, die als Sänger in die Musik hineinkommen, vor der Gefahr des bloß technischen, äußerlichen, sinnlichen und sinnlosen Musizierens besser geschützt als die schlecht erzogenen Instrumentisten; von früh an sind ihre musikalischen Eindrücke eng an Worte, an deutlich ausgesprochene Ideen, an außermusikalische geistige Elemente geknüpft. Die Entwickelung der Gabe musikalische Themen richtig zu deuten, stößt indessen in der Vokalmusik und in der Programm-Musik auf ernstliche Hindernisse, die Kunst einer sicheren Hermeneutik ist bei Kompositionen dieser Gebiete, sobald es sich um das Eingehen auf einzelne Stellen handelt, viel schwieriger als bei ganz freien Instrumentalwerken. Das erklärt sich daraus, daß bedeutende Komponisten Text und Programm in der Regel so subjektiv auffassen, daß die Leuchte dem Uneingeweihten zum Irrlicht wird. Dazu kommt noch, daß an einem sehr großen Teil von Vokalkompositionen und Programm-Musiken Text und Programm das Beste sind. Es empfiehlt sich demnach das Deuten von Themen an reiner Instrumentalmusik zu lernen. Begabte Schüler darf oder soll man dabei sogleich vor Werke in schwieriger Form führen, damit sie sich abgewöhnen die Bewunderung eines schönen kunstvollen Gehäuses zu übertreiben. Auch bei Bachschen Fugen liegt der höchste Wert nicht in dem erstaunlichen kontrapunktischen Gefüge, sondern in der Poesie, in dem Schatz von Phantasie, Empfindung und Innerlichkeit, der von ihm umschlossen wird. Als formelle Kompositionsleistungen stehen die bekannten Kanons von A. Klengel dem »Wohltemperierten Klavier« sehr nahe, als Charakterstücke weit unter ihm.

Die Fähigkeit Musik inhaltlich aufzunehmen, wird durch nichts entschiedener gefördert, als durch Übungen an solchem

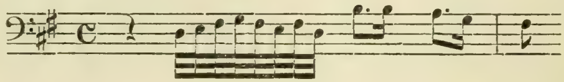
vermeintlich spröden Material. Es ist sehr leicht möglich, daß der Anfänger die Frage nach dem Charakter, dem Affekt von:



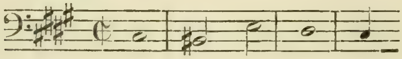
nicht sofort zu beanworten weiß und ziemlich sicher, daß von verschiedenen Schülern verschiedene Antworten kommen. Dem einen ist diese Stelle jederzeit langsam und ruhig, dem anderen schneller, bewegter vorgespielt worden. Jener wird sie für den Ausdruck einer elegischen, dieser einer energischen Stimmung halten. Wer hat nun recht? Der zweite! Natürlich darf eine solche Entscheidung sich nicht auf subjektive Gründe stützen, sondern sie muß ihre Belege aus dem Material erbringen. Im vorliegenden Fall ergeben sie sich in erster Linie aus der Melodik, in zweiter aus der Rhythmik des Themas, wie sie der Kernteil des Themas (die eingehakte Stelle) zeigt. Das wiederholte Quartenmotiv ist — um in der heute so beliebten Sprache Schopenhauers zu reden — entschiedenste Bejahung des Willens, es ist der Ausdruck eines Kraftgefühls, das zunächst noch durch die tiefe Tonlage etwas gedämpft wird. Verstärkt aber wird die lebenslustige Tendenz durch den kecken Rhythmus , den die Einleitung des Themas durch einen aufsteigenden Anlauf noch markiert. Für eine elegische Auffassung bieten die Noten keinen Anhalt. Das eine Beispiel genügt, um die Methode, nach der sich Themen ziemlich sicher deuten lassen, zu veranschaulichen. Sie kommt auf exakte Prüfung der kleinsten Teile hinaus. Wer sich darauf versteht, kann auch im richtigen Vortrag nicht irren, er wird mit allen Stilen fertig. Weil diese Methode die Seele der ganzen Affektenlehre war, konnten die Komponisten in der Zeit ihrer Herrschaft auf alle Angaben für die Ausführung ihrer Sätze verzichten. Denn der Affekt eines Themas oder irgendeiner Stelle bestimmt nicht bloß die Dynamik, sondern auch das Tempo. Daran ist die Gegenwart wieder durch Rich. Wagner erinnert worden, der den Dirigenten riet, das Tempo nach dem »Melos« zu modifizieren. Dieses »Melos« stellt die Verbindung der Affektenlehre mit der griechischen Musikauffassung deutlich her. Aus ihr ist sie entsprungen und die Musikwelt hat hellenistisch musiziert und gedacht, bis Kant die »absolute Musik« erfand und Nägeli, auf ihn gestützt, den »Spieltrieb« zu einer wesentlichen Ursache

musikalischen Gestaltens erhob. Da dieser Zusammenbruch der Musikästhetik mit dem höchsten geistigen Aufschwung der Instrumentalkomposition zusammenfiel, ist er für die neuere Musikauffassung geradezu verhängnisvoll geworden. Es ist die höchste Zeit, daß der Musikunterricht zur Affektenlehre zurückkehrt. Aus dem Verständnis der Affekte erfolgt alles andere von selbst; wo es fehlt, schützen auch die eingehendsten Vorschriften und Bezeichnungen, wie sie in der neuen Musik üblich sind, nicht gegen die gröbsten Irrtümer. Jenes Verständnis aber ist, wie wir sahen, lehrbar, ist sie sichere Frucht einer musikalischen Elementarerziehung, die sich nicht mit der Form begnügt.

Die letzten Ergebnisse einer musikästhetischen Erziehung hängen allerdings nicht von speziell musikalischen Talenten, sondern von der allgemein geistigen Begabung und Bildung ab. Aber auch eine zunächst schwache Begabung läßt sich fördern. Es wird z. B. Anfänger geben, denen es ganz unmöglich ist in dem zuletzt benutzten Bachschen Beispiele etwas anderes zu sehen, als eine »Tonreihe«. Was bei einzelnen Vertretern der formalen Musikästhetik der doktrinäre Trotz und die Heinesche Freude an Wagnissen bewirkt, das tut bei ihnen die einfache Unfähigkeit: sie ist nicht imstande zu sehen, daß die »Tonreihe« eine Ursache, einen weiteren Inhalt, eine geistige Absicht hat. In solchen Fällen wird der Lehrer wieder mit Erfolg den Weg des Vergleichs betreten. Auch die Schüler, die jenes C-Dur-Thema an und für sich nicht zu deuten vermögen, merken doch, daß es sich von



oder von



ganz gehörig unterscheidet; die ästhetische Musikempfindung beginnt zu dämmern. Die Themendeutung ist das A und O des klaren und bewußten Musikgenusses, sie beherrschen zu lernen ist darum keine Zeit zu kostbar. Wenn voll entwickelt, führt sie zu einer Art musikalischen Hellsehens, zu jener normalen Art von Kennerschaft, die nicht nach Namen und Firmen fragt, sondern den Kunstwerken in die Seele blickt, die das Bedeutende auch bei bescheidenen Talenten bemerkt und die

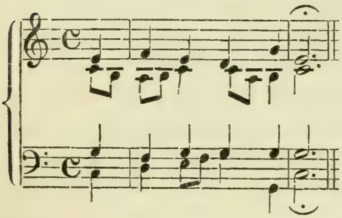
Taten der weltberühmten Meister nach ihrem Wert gruppiert. Auch diese letzterwähnte Fähigkeit, die jedermann an ausgezeichneten Biographen bewundert, beruht nicht auf Geheimkünsten, sondern sie ist eine zwar hohe Spitze der Hermeneutik aber jedem erreichbar, der Themenästhetik getrieben hat. Sie kann also Gemeingut aller gebildeten Musiker und Musikfreunde sein und jene kindliche Befangenheit, die heute sich noch entrüstet, wenn unbefangenes Urteil das eine Werk von Beethoven, Brahms, Wagner, Liszt, als weniger naturecht bezeichnet als das andere, kann überwunden werden. Die Sicherheit in der Themenästhetik ist die Grundlage aller Hermeneutik.

Wer gelernt hat ein Thema richtig zu deuten, ist mit der Vorschule der Musikästhetik eigentlich fertig. Denn die Aufgabe den Sinn von 400 Takten zu verfolgen, ist wesentlich keine andere, als die: ihn in 4 oder 8 Takten anzugeben. Um den Weg im Formenbau zu finden, muß er mit der Formenlehre vertraut sein. Die Frage nach dem Inhalt einer größeren Form, eines ganzen Satzes, einer mehrsätzigen Komposition kann man beantworten, sobald man sie für ein Thema, eine Periode zu lösen weiß. Denn das Ganze ist eine Summe einzelner Stellen, componere heißt zusammenstellen. Die einzelnen Stellen sind aber entweder Varianten des Themas oder sie sind freie neue Erfindungen. Im letzteren Falle unterliegt ihre Erklärung denselben Gesetzen wie denen des Themas.

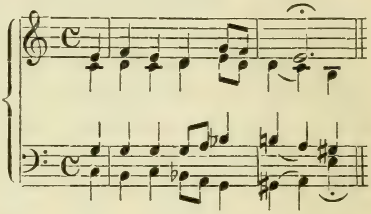
Für die Kunst: die Wandlungen und Änderungen im Charakter eines Themas schnell zu verstehen, kann die Schule ebenfalls viel tun. Jeder Klavierlehrer hat es in der Hand sie wesentlich zu fördern, wenn er, wie das H. v. Bülow z. B. in seinen Stunden hielt, beim Vortrag auf diesen Punkt eingeht. Das meiste fällt hier auf den Unterricht in der Formenlehre und in ihr sind es namentlich zwei Kapitel, die die Sicherheit auf diesem Gebiete entscheiden: die Lehre von den Kadenzen und die Variationenlehre.

Der Bedeutung der Kadenz für den Ausdruck trägt bereits die Terminologie der Lehrbücher über Harmonie und Kontrapunkt Rechnung. Die Bezeichnungen: Authentischer Schluß, Plagalschluß, Ganzschluß, Halbschluß sind ähnlich wie Dissonanz und Konsonanz, wie Moll und Dur, ganz oder halb der ästhetischen Musikauffassung entsprungen. Von diesem Ausgangspunkt ist der Gegenstand zu betreiben und insbesondere in der Praxis zu verfolgen. Sie bietet dazu die herrlichsten Gelegenheiten gerade in den einfachsten Kunstgebilden. Die hervor-

ragendste Ausbeute geben wohl hier die protestantischen Choralmeister der älteren Zeit, die von Scheidt und Eccard bis zu Seb. Bach alle ihre poetische Hauptkraft in die Zeilenschlüsse, in die Kadenzen legen. Das bekannteste und eins der bedeutendsten Beispiele für diese Kunst mit wenigen Schlußstrichen einer Melodie einen neuen Charakter zu geben, ist der Choral, »Wenn ich einmal soll scheiden« in der »Matthäuspassion«. Nun, an der Gelegenheit: an Chorälen das Kadenzieren zu üben, läßt es ja der heutige theoretische Unterricht nicht fehlen; es muß dabei auch sehr viel für die innere Musik herauskommen, sobald die Lehrer Klarheit über Charakter und Affekt der gebrauchten Wendungen verlangen, z. B. nach dem Unterschied von

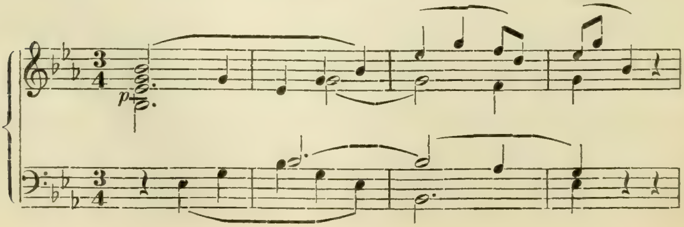


und



fragen.

In der Formenlehre wird mit den Übungen im Kadenzieren noch ein Stück weiterzugehen sein. Jeder gute Lehrer belegt ja hier die Theorien mit Beispielen aus Meisterwerken, die Regeln über Führung eines Scherzos z. B. mit Beethovenschen Klaviersonaten. Da ist es nun sehr im Interesse der höheren Einsicht, wenn gezeigt wird wie es der große Meister an dieser und an jener Stelle auch hätte anders machen können und wenn der Schüler solche mögliche Änderungen selbst vornimmt. Natürlich dürfen das nur Schulübungen bleiben. Als solche jedoch sind sie weit davon der Pietät Eintrag zu tun; sie erhöhen die Bewunderung, indem sie sie begründen. Solche Stellen sind aber in erster Linie die Kadenzen. Die Aufgaben wären beispielsweise folgendermaßen zu stellen: Was wird aus



wenn der Schluß nach B-Dur kadenziert? Welchen Einfluß hat diese Änderung auf den Charakter der Stelle selbst und auf die Fortsetzung?

Auf dem Wege die Einsicht in Meisterwerke durch Änderungen und Eingriffe zu schärfen, sind dann die nächsten Schritte, daß man die Aufgabe stellt: dem obigen Vordersatz (oder einem ähnlichen) einen von dem Beethovenschen abweichenden Nachsatz zu geben, eine folgende Übergangsfigur, oder gar ein zweites Thema durch eine eigene Erfindung zu ersetzen, daß man überhaupt durch kleine und große Abweichungen versucht in den Sinn des Originals einzudringen, ähnliche Abweichungen und Varianten, wie sie uns große Komponisten hie und da selbst in Form von Skizzen und Umarbeitungen hinterlassen haben. Aber derartige Aufgaben gehören nicht mehr ins Gebiet einer Vorschule der Musikästhetik. Dagegen verlangt die Themenästhetik noch Bekanntschaft mit dem Variationswesen in engerem Sinne und zwar aus Gründen, die bereits auseinandergesetzt worden sind. Das Studium von Variationen nährt den musikästhetischen Sinn derer, die bis zur sicheren und schnellen Deutung einfacher Themen gekommen sind, mächtiger als jedes andere Mittel, weil es — wenigstens klare Geister — zwingt, sich über den Unterschied der originalen und der abgeleiteten Fassung Rechenschaft zu geben.

Das Schlußergebnis einer solchen Vorschule der Ästhetik ist beträchtlich genug, es besteht in der Fähigkeit Töne innerlich zu hören und den Inhalt zu bestimmen. Die Bestimmbarkeit geht allerdings nicht so weit und ist auch nicht so einfach, daß die Musik selbst dadurch entbehrlich wird, auch wird der Grad der erwerbbaren Fähigkeit immer individuell verschieden sein. Aber doch gehört die Gabe an sich zu den Eigenschaften, die ein Musiker und auch ein guter Dilettant besitzen muß. Das durch den langen Umgang mit der Kunst, durch Studien in Technik und Form erworbene Gefühl, auf welches man das Verständnis von Musik so oft stützen zu können glaubt, nützt nichts oder wenig, wenn es nicht ästhetisch geschult ist. Für diese Schulung sind aber die Bücher der Philosophen nicht zu gebrauchen, der Musikerstand muß sie selbst beschaffen und zu einem obligatorischen Anhang jedes musikalischen Unterrichtsfachs erheben und dazu wird sich kaum ein anderer Weg bieten als der hier vorgeschlagene.

Nur wer ihn zurückgelegt, wer gelernt hat Tonformen bewußt zu empfinden und die Sprache der Töne in den entschei-

denden Umrissen in jedem Augenblick zu deuten — nur der ist berechtigt an die weiteren und höheren Aufgaben der Musikästhetik mit heranzutreten. Er wird auch sie nicht mit Redensarten und vagen Einbildungen bestreiten, sondern sie nach derselben sicheren und positiven Methode zu lösen suchen, die er sich in der Vorschule zu eigen gemacht hat. Auf diesen höheren Stufen fördern nun allerdings die Studien in Vokalmusik und Programm-Musik mächtig. Wer die zahlreichen Messen eines Lasso, eines Palestrina erst unter sich, dann die des einen Komponisten mit denen des anderen, wer Bachs H-Moll-Messe mit der Beethovenschen Missa solemnis, Mozarts Requiem mit dem von Cherubini und dem von Berlioz vergleicht und Takt für Takt sich klarmachen kann: wie der Komponist sich zu den Worten und Ideen des Textes gestellt hat — der darf dann über Auffassung und Stil mitreden. Im Mund jedes anderen ist's Humbug, sei er was und wer er auch sei! Oft wird auch dieser Grad von Musikbildung zum vollen Verständnis eines Meisterwerks noch nicht ausreichen. Zum unentbehrlichen Rüstzeug des Eindringens gehört sehr häufig, auch für neue Tonkunst, geschichtliches, nicht bloß musikgeschichtliches Wissen.

Musikalische Meisterwerke machen an das Verständnis größere Ansprüche, als die Mehrzahl ihrer heutigen Bewunderer und Freunde ahnt. Auf eine Hauptlücke, die die musikalische Erziehung hierfür noch auszufüllen hat, sollte hier aufmerksam gemacht werden. Soweit aber die eingangs erwähnten Analysen zur Förderung jenes Verständnisses etwas beitragen, wollen wir ihnen einstweilen nicht in den Weg treten!

Zum Verständnis Glucks

In unseren Kirchen führt man Palestrina und Bach, in unseren Konzerten Händelsche Oratorien und alte Instrumentalmusik auf, unsere Opernbühnen leben dagegen ziemlich ausschließlich von neuer Kunst. Mozart ist der einzige Meister des 18. Jahrhunderts, der sich hier behauptet, mit Gluck bewendet es bei vereinzelten und flüchtigen Versuchen.

Das ist an sich verwunderlich, da jedermann die Größe Glucks zugibt, und es ist's doppelt in der Wagnerschen Zeit. Denn Gluck und Wagner sind ganz verwandten Geistes, und solange die Wagnersche Schule nicht mehr leistet, als bisher, läßt sich seiner großen Kunst keine bessere und mächtigere Verstärkung zur Seite stellen als das Musikdrama Glucks.

Schon darum ist der Versuch nicht überflüssig, das Verständnis Glucks zu erweitern und zu klären. Wie bei allen geschichtlich bedeutenden Kunstwerken, ist aber auch bei den Gluckschen Opern die praktische Verwendbarkeit nicht die Hauptsache. Sie muß immer als Geschenk des Zufalls, als Produkt augenblicklicher, günstiger Konstellationen betrachtet werden; der dauernde, dem Wandel der Zeiten entrückte Wert von Kunstdenkmälern liegt in den Ideen, die sie vertreten. Gerade in der Musik wechseln Mittel und Formen des Ausdrucks schnell, schon der zweiten Generation kann der Boden und die äußere Bestimmung von Kompositionen ganz fremd sein, die die Vorfahren entzückten. Die inneren, die geistigen Ziele großer Kunstleistungen aber veralten nie und können nach Jahrtausenden wieder, wie das Beispiel von Antike und Renaissance beweist, die Künstler und die gesamte gebildete Menschheit auf neue Wege leiten, frische Geistesepochen begründen.

Von dieser Seite her wird aber Gluck zurzeit nicht voll verstanden und darum von den jungen Musikern viel zu wenig studiert. Von den beiden größeren Biographien, die über ihn geschrieben worden sind, übergeht die von Anton Schmid,

noch mehr als das Thayer bei Beethoven tut, die künstlerische Seite; die andere, die von A. B. Marx, beleuchtet Glucks bleibende Bedeutung für das Musikdrama vielfach treffend, ist aber durch neue Forschungen überholt. Die weitere Spezialliteratur beschränkt sich erfolgreich auf einzelne Punkte, oder aber sie schlägt irrige Wege ein. In der ersten Gruppe zeichnen sich die Arbeiten von Ph. Spitta (über »Paris und Helena«) und H. Welti (»Gluck und Calsabigi«) aus, in der zweiten tritt das Buch H. Bitters: »Die Reform der Oper durch Gluck und Wagner« mit dem törichten Bemühen, den älteren Reformator gegen den jüngeren auszuspielen, unangenehm hervor. Die außer von Hanslick und anderen Tagesschriftstellern leider auch von Jahn vertretene Ansicht, daß das Wesentliche Gluckscher Kunst in Mozarts Opern enthalten sei, ist ein weiterer Beleg für die heutige Verkennung Glucks. Auch Rich. Wagner hat die Reform Glucks schlecht begriffen, wenn er (in »Oper und Drama«) in ihr nichts sieht als einen Schlag gegen die Eitelkeit der Sänger. Vollere Gerechtigkeit läßt H. Bulthaupt in seiner Dramaturgie der Oper der Bedeutung Glucks widerfahren. Das ist um so rühmlicher als er nur den ästhetischen Weg der Erkenntnis beschreitet. Den sicheren und unentbehrlichen historischen hat vor ihm Marx versucht, indem er einige Vorläufer und Mitbewerber Glucks vergleicht; Bitter hat ihm das nachgemacht. Doch ist es beiden entgangen, daß diese Majo und Trajetta sich nicht bloß zufällig mit Gluck begegnen. Es sind Schulgefährten, Vertreter einer Reformbewegung, die eine längere Geschichte hat. Diese Geschichte muß man von Anfang und im ganzen Umfange kennen, wenn man die Tat Glucks in ihrer Besonderheit und in ihrer Größe voll würdigen will. Zu diesem Zweck soll im folgenden Gluck in einen größeren Zusammenhang gestellt werden. Es wird sich dabei Gelegenheit ergeben, auch auf manche Lücken in der Gluckforschung hinzudeuten.

Man muß bei dieser Auseinandersetzung bis auf die Entstehung der Oper zurückgehen, weil über sie falsche Vorstellungen im Umlauf sind. Die Oper ist vor 300 Jahren nicht aus »Lust am Ariengesang« und überhaupt nicht der Musik wegen ins Leben gerufen worden, sondern als ein neuer dramatischer Kunstzweig. Mit ihr sollte der Kampf, den seit hundert Jahren Humanismus und Kirche um die Herrschaft über das Theater geführt hatten, zugunsten des ersteren entschieden, der Renaissance eine Position gewonnen werden, die an Weite des geistigen Einflusses die Macht von Schule und Wissenschaft

noch übertraf. Die Oper hat diese Erwartungen nicht erfüllt, auch der Klerus hat sich ihr nicht ergeben, sondern sie in seine Dienste gezogen. Aber nach der Meinung der italienischen Hellenisten war mit ihr die antike Tragödie wieder erweckt, sie sollte und mußte alle zeitgenössischen Arten dramatischer Poesie verdrängen, die theatralische Normalkunst für die gebildete Welt werden. Rinuccini hat diese Ansicht in dem Prolog seiner »Euridice« mit einem Ausfall auf die bluttriefenden Trauerspiele seiner Zeit angedeutet, und daß der erste Operndichter damit nicht egoistisch übertrieb, sondern der allgemeinen Anschauung Ausdruck gab, wird durch die Aufnahme bewiesen, die das junge Musikdrama nicht bloß an den Höfen fand und durch die Opfer, die ihm, der vermeintlichen Krone der Renaissancekultur, gebracht wurden. Auch die Komponisten faßten die Oper ganz als Drama auf und betrachteten sich mit einer Strenge als Diener des Dichters, die noch sehr weit über das Wagnersche Maß hinausging. Ihre ganze Kraft war auf Herstellung eines Redegesangs gerichtet, der nicht bloß nach dem schärfsten Ausdruck des logischen Akzents trachtete, sondern auch die Form des Gedichts aufs peinlichste wahrte. In den breiten Kadenzen, mit denen die ersten Opernkomponisten jeden Reim auszeichnen, wird diese Unterwürfigkeit sogar verkehrt und lächerlich. Daß wir ganz dieselbe Erscheinung auch in der Frühzeit des neuen deutschen Lieds, bei den Königsbergern und Hamburgern, treffen, zeigt, daß es sich dabei um eine Auffassung des Verhältnisses von Wort und Ton handelt, die in der Renaissancezeit allgemein und international war. Aus diesem Grund überwiegt in der ersten Periode der Oper in den musikalischen Formen das Rezitativ in dem Grade, daß wir mit vollem Recht von einer Rezitativoper sprechen können. Arteagas Vorschlag das Madrigal als den Grundstock zu nehmen, paßt nur auf die Werke der Römischen Schule des 17. Jahrhunderts. Und daß das Rezitativ bei einfacher Cembalobegleitung doch meisterlich gehandhabt wurde, kann sich jedermann aus Cavalli überzeugen. Ein Redegesang, wie ihn die erste Szene seiner Dido, beim Abschied von Enea und Kreusa bringt, ist niemals übertroffen, von Meistern wie Gluck und Wagner nur erreicht worden.

Allerdings mehren sich mit dem Eintreten der Venezianer, also von dem Zeitpunkte ab, wo öffentliche Opernhäuser mit dem zahlenden Publikum und seinem Geschmack zu rechnen haben, die Kanzonen, Barkarolen und andere geschlossene

Formen in der Opernmusik. In Luigi Rossis »Orfeo« will eben der Hochzeitszug aufbrechen. Da fragt Euridice: »Wollen wir nicht erst noch die Kanzone ‚Al fulgor' singen?« Gesagt, getan — und diesem einen Fall ließen sich tausende an die Seite setzen. Überall, auch in Deutschland und Frankreich, macht sich die Liederlust im Drama breit, der selbstherrliche, sinnliche, unausrottbare Musikteufel sich geltend. Aber das war nicht der wirkliche, gefährliche Feind. Die Krisis in der Entwickelung des Musikdramas kam von einer anderen Seite, von der dichterischen. Hier wird das Muster der antiken Tragödie, das ja Rinuccinis Texte im wesentlichen eingehalten hatten, schon mit der Venezianischen Schule zur Karikatur. Die Strafe folgte auf dem Fuße und sie folgte in der Form, daß der Renaissanceoper eine ganz realistische, moderne Volksoper entgegengestellt wird. Diese fängt im kleinen an, mit komischen, der alten beliebten »commedia dell' arte« folgenden Szenen aus dem Leben der niederen Stände. Sie nisten sich als Intermezzi in die antiken Heldenopern ein und schon im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts ist die opera buffa eine Macht, die in allen Ländern der Renaissanceoper gefährlich wird. Marcello, Bossuet, Gottsched, Swift und Pope, Musiker und Musikfeinde, Moralisten und geschädigte Schauspieldichter, Vertreter der verschiedensten Interessen halten satirisch oder ernsthaft mit allem, was an dem antikisierenden Musikdrama unnatürlich und schwach ist, Abrechnung, die Beggars Opern und andere praktische Parodien geben sie dem Gespött preis. Ihr Sturz scheint um so mehr unvermeidlich, als nach dem Tode A. Scarlattis auch die Komponisten der Neapolitanischen Schule sich viel zu Schulden kommen lassen. Bei Vinci und Porpora zeigt auch die Musik einen starken Verfall. Da erfolgt plötzlich ein neuer musikalischer Aufschwung. Eine zweite Neapolitanische Schule setzt ein und sie nimmt es mit dem Drama in der Oper, soweit es die Dichtungen zulassen, wieder ernster. An ihrer Spitze steht Hasse. Perez, Terradellas, Majo, Jomelli, Trajetta sind die weiteren Führer und aus dieser zweiten Neapolitanischen Schule ist auch Gluck, schließlich alle überragend, hervorgegangen.

Worauf beruht nun die Überlegenheit Glucks? Auf seiner allgemeinen musikalischen Beanlagung nicht. Sie zeigt allerdings eine persönliche Stärke gerade für Aufgaben, wie sie die antike Tragödie in ihrer Reinheit dem Musiker stellt, sie hat Händelsche, man kann sagen, sie hat deutsche Züge. Aber

ebenso gewiß ist's, daß Gluck an Feuer und an für alle Fälle verfügbarer Originalität sich mit den genannten Italienern nicht messen kann. Sein bester Besitz war ein ernster Geist, ein aufs Einfache, aufs Hohe und Wahre gerichteter künstlerischer Charakter. Durch diese Gaben und von erleuchteten Freunden geleitet, kam er endlich an den Punkt, wo die Renaissanceoper vor allem reformiert werden mußte und schlug von da aus die musikalisch begabteren Mitbewerber. Auch dem ersten Bildungsgang Glucks kann an seiner Reform ein Anteil zugedacht werden. Leider liegt er noch sehr im Dunkeln. Aber unter den bekannten Daten scheinen die Jesuitenschule in Komotau und der Musikunterricht bei Czernohorsky in Prag nicht unwichtig. Denn dieser hat sich an einer ganzen Reihe böhmischer Komponisten als ein ungewöhnlich angelegter Lehrer bewiesen. Was aber die Jesuiten betrifft, so fehlt uns zwar das Werk, das ihre Stellung zur Kunst und zur Musik klärt, immer noch; aber daß sie für die Oper und ihre Vorgeschichte in Süddeutschland und Österreich etwas Besonderes und Wichtiges bedeuten, darf unbedenklich angenommen werden. Auch die eigenen Wege, die Holzbauer als Opernkomponist einschlug, scheinen auf Anregungen durch (Wiener) Jesuitendramen zurückzugehen.

Jedenfalls hat es bei Gluck sehr lange gedauert, bis er auch nur seine musikalische Originalität zur Geltung brachte. Für die damalige Zeit tritt er schon verhältnismäßig spät an die Opernkomposition heran. Majo war mit 15 Jahren Hofkapellmeister, Gluck debütiert mit seinem »Artaserse« zu Mailand (1741) als Siebenundzwanzigjähriger, trifft aber mit ihm und den folgenden, gleichfalls über Texte Metastasios geschriebenen Opern den italienischen Stil so gut, daß er im Jahre 1746 einen Auftrag für London erhält. Seine »Caduta dei Giganti«, die er dort schreibt und fünfmal aufführt, wird eine Enttäuschung; die Reise selbst bringt ihm wichtige Eindrücke. Er lernt Händel und wohl auch Händelsche Oratorien kennen. Das Bild Händels sah Thomas Kelly in den achtziger Jahren über Glucks Bette. Auf dem Rückweg wohnt er in Paris einer Aufführung von Rameaus »Castor und Pollux« bei. Es wird bald auseinandergesetzt werden, daß dieses Meisterwerk französischer Choroper Gluck eine neue Welt kaum erschlossen haben kann. Aber es mußte alte Bedenken gegen die Einseitigkeit der italienischen Solooper frisch anfachen und steigern. Wie tief sich »Castor und Pollux« Glucks Seele eingeprägt hat, beweist ja auch sein allgemein bekannter Orfeo, in dem er in

der ersten Szene das berühmte »Tombeau« der Rameauschen Oper frei nachbildet.

Marx läßt Gluck nach der Londoner Reise in eine zweijährige Mußezeit eintreten, die er nur durch eine kurze Gastrolle als Dirigent unterbrochen habe. Diese Darstellung muß auf Grund neuerer Spezialarbeiten von Teubner, Hamerik u. a. berichtigt werden. Auch Marx weiß von der Mingottischen Gesellschaft und vermutet richtig, daß Gluck bei ihr als Kapellmeister eingetreten sei. Er irrt aber in der Annahme, daß Mingotti seine Tätigkeit bloß »zwischen Hamburg und Dresden geteilt« habe. Die Mingottische Gesellschaft stand mit der Locatellischen an der Spitze einer ganzen Reihe italienischer Wanderopern, die das Beispiel der Buffonisten um die Mitte des 18. Jahrhunderts ins Leben gerufen hatte. Sie versorgten Plätze, die eine erstklassige, ständige italienische Oper nicht hatten, mit dem großen Musikdrama und durchzogen, Frankreich umgehend, den ganzen Kontinent. Da sie nur die besten Kräfte brauchen konnten, war es eine Auszeichnung, mit ihnen zu reisen; die Tatsache, daß Mingotti Gluck als Kapellmeister engagierte, ist also ein weiterer Beweis für das große Ansehen, das der zweiunddreißigjährige Komponist genoß. Es war ein Amt, außergewöhnlich geeignet, Erfahrungen zu sammeln. Nachweislich ist Gluck nach Prag, Dresden, Hamburg und Kopenhagen mit der Mingottischen Oper gekommen. Die ausführlichsten Berichte über ihre Wirksamkeit liegen aus Dresden in Fürstenaus bekanntem Buche vor. Zum Komponieren ließ die Stellung wenig Zeit. In Dresden hat Gluck dennoch für den sächsischen Hof ein kleines Festspiel geschrieben: »Le nozze d'Ercole e d'Ebe«, das am 29. Juni 1747 im Pillnitzer Schloßgarten aufgeführt worden ist. Fürstenau hat auch über diese Komposition zuerst und mehrfach berichtet und Marx hat sich seltsamerweise damit begnügt, Fürstenaus Bericht auszuziehen. Die kleine Oper selbst hat er nicht angesehen, obwohl sie in Dresden in der musikalischen Privatsammlung Sr. Majestät des Königs lag, mit der sie seit etlichen Jahren in die Königliche öffentliche Bibliothek übergegangen ist. Der Fall ist deshalb erwähnenswert, weil er ein Licht wirft auf die Art, wie noch vor 40 Jahren Musikgeschichte getrieben werden konnte. Wie bei dieser »Nozze«, so hat sich Marx überhaupt um Kataloge und Bibliotheksbestände für seine Gluckstudien wenig gekümmert. Die Bekanntschaft mit dem »Telemach« verschafft er sich durch das Wiener Exemplar unter ganz gehörigen Schwierigkeiten;

davon, daß er das Werk ganz bequem in Dresden hätte studieren oder sogar von da aus hätte ins Haus bekommen können, ahnte er nichts. Die Musik dieser Nozze ist aber sehr wichtig, weil sie zeigt, wie weit Gluck Italiener geworden war. Er tut sich hier auf einem spezifischen Gebiet der italienischen Oper hervor, dem Gebiet des lieblich Erotischen. Der erste Akt schließt mit einem Duett zwischen Ercole und Ebe: »Lasciami in pace«, das sich in schwärmerischen Figuren, in Ornamenten und reizenden Details gar nicht genugtun kann. Es ist in der Überschwenglichkeit der Triller und Koloraturen ein Musterbeispiel für die Rokokokunst in der Oper. Aber es hat dabei auch einen stark innigen Zug, der auf deutsche Abkunft verweist, und es steht mit den Spuren eines der italienischen Schule fremden Geistes in der Oper nicht allein. Sie äußern sich in einer Menge kühner Harmonien, in liegenden Stimmen, Trugschlüssen, ausdrucksvollen Bässen, im schroffen Tempowechsel, im eifrigen Anteil des Orchesters an der Darstellung und finden sich besonders in den Szenen der Naturmalerei und der heftigen Seelenbewegung.

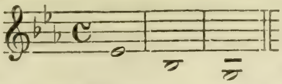
1748 geht Gluck nach Wien, wo er schon vor zwölf Jahren eine Zeitlang gelebt hatte. Diese beiden Wiener Perioden sind den äußeren Daten nach längst bekannt, aber dem Anteil, den sie an Glucks Entwickelung gehabt haben, ist die Gluckbiographie noch nicht gerecht geworden. Die Wiener Oper hat vom Anfang an eine Stellung für sich behauptet. Unter Draghi bereits überbietet sie die Venezianische Schule durch eingelegte Orchestersätze, kleine Solistenkonzerte, durch musikalischen Glanz. Adlers »Kaiserwerke« zeigen, wie Wien an den Grundgedanken der Renaissanceoper, an Einfachheit und Volkstümlichkeit der Musik auch dann noch festzuhalten sucht, als Italien eine neue, kunstvollere Richtung eingeschlagen hat. Auch mit den Bemühungen um ein national deutsches Musikdrama bleibt es einer guten Idee so lange als möglich treu, es stemmt sich endlich am entschiedensten gegen die Mode dadurch, daß es, während die Neapolitanische Schule längst überall unbestritten herrscht, immer noch einmal auf die Choroper zurückkommt und diese gute alte Form zu halten und wieder zu beleben sucht. Hauptvertreter dieses Widerstands gegen die Alleinherrschaft der neapolitanischen Solooper waren namentlich Joseph Fux und Carlo Agostino Badia. Von Fux kommt neben der berühmten, von Quantz bis auf Köchel immer wieder beschriebenen, mit 100 Sängern, 200 Instrumentalisten vor 4000 Zuschauern auf-

geführten Prager Krönungsoper: »Costanza e fortezza«, namentlich die »Elisa« von 1719 in Betracht. Alles was Fux für die Bühne geschrieben hat, trägt Festcharakter und steht über der Zeit. Dieser Stil mit dem doppelten Orchester und dem doppelten Chor, mit den zahlreichen Kanons und dem strengen Satz war nicht mehr im Brauch, sah auf dem Papier altväterisch aus und übertraf doch alles Neue an großer Wirkung. Die guten alten Traditionen vertrat auch Badia, am erfolgreichsten in seinem »Ercole Vincitore« und in seiner »Napoli ritornata«. Heute lebt er zwar nur noch in Lexicis, wohl gar mit der Zensur »er war veraltet und mäßig begabt«, aber wäre er in seiner Zeit ohne Ansehen und Einfluß gewesen, hätte man seine Opern nicht in Bologna und Dresden aufgeführt und man fände sie auch heute nicht so zahlreich in den Bibliotheken. Wirklich von dieser unmodischen und doch bedeutenden Kunst erfaßt zu werden, war jedoch nur in Wien Gelegenheit. Hier hat Gluck die Werke von Fux und Badia kennen gelernt, während seiner italienischen Zeit haben sie leise in ihm weitergeklungen, den Rameauschen Tönen mußten sie eine starke Resonanz bieten. Es wäre nur natürlich, wenn jene Pariser Aufführung von »Castor und Pollux« Gluck zu dem Entschluß gebracht hätte, wieder nach Wien zurückzukehren. Auch jetzt noch, unter der sparsamen Maria Theresia war der Wiener Oper noch etwas von dem alten guten Sondergeist geblieben. Sie begünstigte solche Neapolitaner, die von der Heerstraße abwichen: Jomelli, Perez, Trajetta. Gluck kam also stärker unter den Einfluß verwandter Geister, als das bisher der Fall hatte sein können. Da scheint ihm Trajetta besonders sympathisch geworden zu sein; Glucks Nichte mußte Burney Trajettasche Arien vorsingen. Aber Wien hatte sich diesen Neapolitanern nicht bloß wegen der alten Fuxschen Traditionen zugewendet, sondern auch, und noch mehr, weil man in ihnen die Träger einer kommenden Reform sah. Daß um jene Zeit im italienischen Lager die Notwendigkeit, mit der Solooper zu brechen, ins Auge gefaßt wurde, sehen wir aus dem »saggio sopra l'opera« des Grafen Algarotti ebenso, wie aus der Vorrede von Calsabigis Metastasioausgabe. Algarotti bezeichnet sogar die Methode der musikalischen Reform: Wiederaufnahme von Chor und Instrumentalmusik nach dem Muster der französischen Oper. Parma, wo seit 1747 Bourbonen herrschten, wurde mit Aufführungen Rameauscher Opern die erste Versuchsstation. Wien zur Hauptstütze dieser Reformbestrebungen zu machen, scheint das

Ziel des neuen Intendanten Grafen Durazzo gewesen zu sein, über den uns die Wiener Musikhistoriker noch eine Monographie schuldig sind. Daß er Calsabigi und Gluck zusammengebracht hat, steht durch Grimm fest. Wahrscheinlich ist, daß er diese beiden Männer überhaupt erst für die Reform gewonnen und beide in zeitiger Erkenntnis ihrer Qualifikation nach Wien gezogen hat. Durch Stollbrock wissen wir, daß Gluck nicht als Kapellmeister, sondern vorläufig nur als Hofkompositeur angestellt wurde. In dieser Stellung schreibt er seine »Semiramis«. Ihre lediglich gefällige Ouvertüre zeigt hinlänglich, daß Gluck als Dramatiker noch tief steht. Das muß deshalb betont werden, weil Marx in dieser Instrumentalkomposition zuviel sieht. Da liegen doch von Perez und Terradellas viel freiere und aus der Grundidee der Handlung viel deutlicher inspirierte Leistungen vor! Auch die 1749 für Kopenhagen geschriebene »Tetis« hat nichts Ungewöhnliches. Um so auffälliger ist die nächste Oper Glucks: der im Jahre 1750 am Teatro Argentino zu Rom aufgeführte »Telemaco«. Nach Bitter ist der Text dieses Telemach »natürlich« von Metastasio. Trotzdem hat Metastasio keinen Telemaco geschrieben. Aber der Dichter zeigt Metastasios Schule: Die schöne Fabel von dem Sohn, der den Vater sucht, und mit ihm zugleich die Braut findet, ist in einen Knäuel von Intrigen verwickelt und dann dieser in einem endlosen Einerlei von Szenen aufgerollt, die effektsüchtig und tief zugleich sein wollen. Den Musiker fangen sie in die bekannte Girlande von Secco-Rezitativen und Arien ein. Doch hat der Dichter auch Chöre, dramatische Ensembles und Tänze zugezogen. Das ist wichtig und seltsam zugleich. Denn dieser Librettist steckt so mit Haut und Haaren in der italienischen Schule, daß diese Elemente aus der französischen Oper kaum seiner eigenen Initiative entsprungen sein können. Sollte auch hier Graf Durazzo mitgewirkt haben?

Auffällig muß dieser Telemach deshalb genannt werden, weil in ihm ganz plötzlich der Gluck der Geschichte musikalisch fertig vor uns steht. Schon Marx hat für diese Oper größere Beachtung verlangt, sagt aber zuwenig davon, wenn er sie als den ersten Versuch Glucks bezeichnet: »den Standpunkt der italienischen Oper zu überschreiten«. Denn nicht so sehr die Schule macht sich in ihr bemerklich, als die Persönlichkeit, und das Fesselnde an diesem Telemach ist, daß zwischen ihrem Komponisten und dem Meister des »Orfeo« kein Unterschied besteht. Im wesentlichen sind die späteren Reformopern über

die Musik des Telemach nicht hinausgegangen. Das ist gleich eine ganz andere Ouvertüre als in der »Semiramis«, nicht der Form wegen, die hier französisch, in der älteren Oper italienisch ist, sondern wegen des Gehalts. Die zur »Semiramis« ist Unterhaltungsmusik, die zum »Telemach« erinnert an das Ende des Stücks und äußert Mitleid mit dem tragischen Geschick der Circe. Ihren Schluß bildet ein Ballo, der direkt in die Handlung einführt. Denn diese beginnt mit Festen: Circe will Hochzeit halten, Ulysses ist Bräutigam wider Willen und die Musik schildert nun in einer Reihe frei verbundener Tänze, Chöre, einstimmiger und mehrstimmiger Sologesänge die Entwickelung der Fröhlichkeit. Da bricht der freudige Ton plötzlich ab, eine ernste Baßstimme deklamiert langhin auf einen Ton. Das ist das Orakel; in seine feierlichen Sprüche hinein spielen die Geigen eine Figur aus dem Eingangschor. Wir stehen also vor einem Aufbau der Musik, der direkt an den zweiten Akt von Monteverdis Orfeo erinnert, eine Art von Introduktion, wie sie sich in der komischen Oper der Italiener eben ausbilden wollte, ihrer opera seria aber noch lange fernblieb. Von Italien können dem Komponisten die Anregungen zu diesen Neuerungen nicht gekommen sein; auch in Rom, wo sie noch vor hundert Jahren stark geblüht hatte, war eine solche bewegte und mannigfaltige Musikform ganz vergessen. Es sind die ersten Äußerungen des Einflusses von Fux, Badia und von der französischen Schule. Ja, die besondere Einwirkung Rameaus ist nachweisbar; von ihm ist die Sprache des Orakels, von ihm hat Gluck auch im weiteren Verlaufe der Oper ganz direkte Motive aufgenommen. In der Form zeichnet sich diese Introduktion von Glucks bisherigem Brauche auch noch durch den sehr reichen Gebrauch eines italienischen Musikmittels aus, des begleiteten Rezitativs; auch dieser Zug gehört ja mit zu seiner Reform. Wichtiger ist der Telemach aber durch die neuen Töne, die er bringt. Die schönsten und eindringlichsten hat er, wenn Gluck die Natur in ihren Reizen oder in ihrem Schrecken sprechen läßt. Auch da ist das Prinzip und die Anregung französisch, die Ausführung aber zeigt den träumerischen, sinnenden Deutschen. Die Oper hat namentlich zwei Prachtszenen dieses Schlags, Leistungen, die dem berühmten Monolog des Orfeo »Che puro ciel« mindestens gleichstehen. Die erste ist die, wo Telemach mit seinem Freunde Merione in den Zauberwald eintritt. Ihre poetische Wirkung liegt im Vorspiel und in der Benutzung des Echo. In der anderen ruft Telemach den

Geist des totgeglaubten Vaters an. Durch die Hörner geht, von den Oboen nachgespielt, das langsame Motiv:  die Violinen umzittern es und es wirkt wie eine Geisterhand hinter Schleiern. Das ist Gluck, der Tonzauberer, wie ihn die Welt kennt aus dem »Furientanz« und aus den vielen Stücken, die uns mit einer einzigen Note, mit dem dämonischen Klang eines oft gehörten Instruments gefangennehmen. Das Motiv selbst aber ist eine Reminiszenz aus Rameaus »Castor«. Mit seinen feierlichen Schritten beginnt dort Télaires große Anrufung: »Tristes apprets«, die das tombeau schließt. Der erste Akt endet mit einem für italienisches Musikdrama ganz ungewöhnlichen, vollständigen Finale, einer frei gefügten Kette von Sätzen über ein Hauptmotiv, das sich immer gewaltiger erhebt. Der bedeutendste darunter ist ein Klagechor der Gefährten des Ulysses, und dieser Fall wiederholt sich durch die ganze Oper: die Stellen der Trauer, des Schmerzes und Leids sind die größten und erhabensten. Auch darin zeigt uns der Telemach das Wesen des voll entwickelten Gluck. Die Seele seiner Kunst leuchtet am stärksten im Dunkeln, sein Genius hat auf der Schattenseite des Lebens die Kraft empfangen. Alles Fröhliche im Telemach ist nicht Gluckisch, sondern italienisch. Nur noch die drei größten Hauptszenen dieser pathetischen Art seien kurz genannt. Die erste ist die Vision, wo Telemach, von Ulysses aus dem Schlaf geweckt, die Mutter zu hören glaubt, und ergreifend in die Klage: »Ah tu non turbi il mio riposo« ausbricht. Die beiden anderen führen die Circe vor. Zunächst beschwört sie im Ton der Cavallischen Medea mit »Dall' orrido soggiorno« ihre Geister. Rezitative und kleinere Arien wechseln mit Chören der Larven, die ganz eigen in chromatischen Crescendis geführt sind und durch Nachahmungen und durch das Durcheinander schauerlicher Hornklänge und Larvenstimmen, die aus allen Winkeln zu rufen scheinen, verwirrend wirken. Dann kommen wir bald zum Schlußmonolog »Se estinguer non bastate«, mit dem sie Palast und Garten zerstört und zur Selbstvernichtung schreitet. In dem Wechsel rührender Klagen und Ausbrüchen dämonischer Wut ist diese Schlußszene, in der auch eine Bachsche Gigue wörtlich anklingt, fürchterlich groß. Unter ihren musikalischen Mitteln ragen die tiefen Unisonofiguren des Streichorchesters hervor. Gluck führt hier die Kontrabässe mit den Violinen im wirklichen Einklang. Das wäre ein Beispiel für Berlioz' Instrumentationslehre gewesen!

Der Telemach hat sich nicht verbreitet. Gluck wußte aber, was an dieser Musik war, und hat die Mehrzahl ihrer Sätze für spätere Arbeiten benutzt. Von ihnen aus ist ein Teil weltbekannt geworden: die Armidenouvertüre, die Einleitung zur »Iphigenie in Aulis«, der Chor in »Alceste«: »Welch schreckliches Orakel«, das Gebet der Taurischen Iphigenie: »Je t'implore etc.« — diese und noch andere berühmte Stücke stammen aus dem Telemach.

Es berührt nun seltsam, daß zwölf Jahre vergehen, bevor Gluck wieder eine Oper schreibt, die sich mit dem Telemach messen kann. Nur ein einziges Werk erhebt sich in diesem Zeitraum aus der Masse. Das ist das 1761 für Wien geschriebene pantomimische Ballett: »Don Juan«[1]), das als Heimat des Furientanzes, als Album reizender instrumentaler Charakter- und Genrebilder und als Vorlage für Da Pontes Szenarium zu Mozarts »Don Giovanni« noch jetzt auf dreifaches Interesse rechnen kann. Dagegen stehen die vom »Ezio« bis zum »Trionfo di Clelia« folgenden Opern mit der »Semiramis« auf gleicher Stufe. Dem Grund kommt man nahe, wenn man die Dichtungen prüft. Sie sind Arbeiten Metastasios oder sie folgen seiner Schule vollständig. Das tat das Buch des Telemach nicht, es verlangte mehr als nur Solomusik und bewirkte zugleich, daß mit den reicheren musikalischen Mitteln auch die Phantasie Glucks gewaltig zunahm. Der Gluck des Telemach ist darum auch sofort wieder da, als ihm in dem »Orfeo« endlich eine Dichtung geboten wird, die, wie jene, Mannigfaltigkeit der musikalischen Mittel und Formen verlangt, die ebenfalls auf das französische Opernsystem gemünzt ist. Aber Calsabigi, dessen Geschichte hier nicht erzählt zu werden braucht, übertraf seinen Vorgänger bei weitem an dramatischem Geist. Er war es, der die von Stampiglia, Zeno und Metastasio nur an der Oberfläche besorgte Reinigung der Operndichtung bis auf den Grund führte, indem er das mit den Venezianern eingedrungene Intrigengetriebe in der Fortbewegung der Handlung verschmähte und nach dem Muster Rinuccinis — vielleicht ohne es zu kennen, genannt hat er dieses Vorbild niemals, wohl aber Quinault — große Begebenheiten in wenigen, einfachen, aber stimmungsvollen Bildern darstellte. Den Gegensatz, in den er dadurch zu Metastasio trat, bei dem die großen Züge der antiken Fabeln vollständig unter der Hetzjagd kleiner

[1]) Vor einigen Jahren bei Breitkopf & Härtel veröffentlicht.

Verwickelungen und theatralischer Nebenaffekte verschwanden, ging über die Begriffe der Zeitgenossen; er war größer als ihn das 19. Jahrhundert an den Operndichtungen Scribes und Rich. Wagners erlebt hat. Wir sind heute darüber klar, daß Dichtungen von der Anlage und dem Charakter der Calsabigischen das Ideal eines Opernbuchs bilden, wir müssen ihnen an und für sich dramatischen Wert zugestehen. Calsabigi wählt bedeutende Fabeln, dringt sicher und tief auf ihren seelischen Kernpunkt und führt Krisis und Lösung klar, einfach und eindringlich vor. Auch in der Gemeinverständlichkeit der Probleme entsprechen sie vollständig den Anschauungen der Renaissance. Es ist kein Zufall, daß Peri und Monteverdi ihre dramatische Kraft am Orfeo maßen, daß die Sage vom Thrakischen Sänger auch in der Venezianischen Oper häufiger wiederkehrt. Denn diese Sage verherrlicht die Gattenliebe. Alceste aber ist nur das Gegenstück zum Orfeo. Hier opfert sich der Mann um die Frau zu retten, in der Alceste geht die Frau in den Tod für den Mann. »Paris und Helena« behandelt ein schwierigeres Problem und ein ähnliches wie das von Wagners »Tristan und Isolde«, nämlich: Die Liebe als Verhängnis. Es erschien aber in der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts weder zum erstenmal, noch als Ausnahme. Nur die Behandlung war neu und befremdete die Metastasiosche Generation geradeso, wie Calsabigis Durchführung der Sagen von Orfeo und Alceste. Wenn Aureli bei den Venezianern, wenn Sografi bei den Neapolitanern eine Alceste schreibt, so wird der Alceste des Euripides mindestens eine Nebenbuhlerin hinzugefügt und der Herkules erhält die Rolle eines bedenklichen Hausfreunds. Jedenfalls wird ein Eifersuchtsstück daraus. Daß nun Calsabigi diesen tändelnden und verwirrenden Mechanismus ausschaltete, wurde nicht verstanden und verziehen. Darüber, daß die Dramen Calsabigis langweilig seien, waren Italiener und Deutsche einig. Den Mangel an Verwickelungen meint Leopold Mozart in erster Linie, wenn er dem Sohn von der »traurigen Alceste« schreibt, er hat auch Forkel zu der bekannten bösen Kritik Glucks in seinem Almanach mit inspiriert. Die italienischen Ansichten über die Reform Calsabigis hat Arteaga am schärfsten formuliert. Nach ihm ist er »der Hauptverderber des neueren musikalischen Theaters«, und dieses Verdammungsurteil kehrt bei italienischen Literarhistorikern bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts immer wieder, zuletzt hat es noch einmal Gherlandini aufgenommen. Unter den verschwindend wenigen Anerkennungsstimmen muß

die von Gottlieb Naumann hervorgehoben werden. In der Vorrede zum Klavierauszug seiner Oper: »Orpheus und Euridice« erklärt er den Calsabigi und den Coltellini als die einzigen wahren Operndichter unter den Italienern, Metastasio habe nur singende Marionetten geliefert. Auf diesen Coltellini und auf Frugoni beschränkt sich die Calsabigische Schule. Diese Tattache allein beweist zur Genüge, wie es mit dem Boden für ein Musikdrama, das mit der Erneuerung der antiken Tragödie Ernst machte, in der italienischen Schule stand.

Nur oder hauptsächlich diese Blindheit für die ursprüngliche Bestimmung der Oper hat auch die Musik Glucks in der ersten Zeit um den Erfolg gebracht. Seinen Gesinnungsgenossen, Trajetta und Jomelli, gestand die zeitgenössische Kritik dramatische Größe zu und erlaubte ihnen, sich über Konzessionen an Publikum und Sänger hinwegzusetzen. Glucks Abweichungen aber erschienen, mit denen des Dichters verbunden, unerträglich. Seine Musik, sagt Arteaga, mußte notwendig die Geduld der italienischen Zuhörer ermüden, da sie an leichtere und glänzendere Harmonie gewöhnt sind und Burney erkennt zwar an, daß Gluck ein neues Prinzip vertritt, aber es passe nur, meint er, für Länder mit schlechten Sängern und begünstige den Poeten auf Kosten des Sängers und des Komponisten. Die kleinen Flecken, die die Gegenwart an Glucks Sonne bemerkt, der belegte Ton bei hellen Affekten, die Zusammensetzung einer beträchtlichen Anzahl seiner großen Soloszenen aus kleinen Stücken, ihr liedartiger, durch Rezitative und Orchesterepisoden verdeckter Grundcharakter, sind den Gluckschen Opern viel weniger zum Vorwurf gemacht worden, als die großen Vorzüge, ihr dramatischer Ernst und die sachgemäße Unterordnung unter Situation und Dichterwort.

Deutlicher als die literarischen Urteile der Zeit spricht die Opernstatistik. Sie ergibt, daß Glucks Reform im ersten Stadium, und solange sie nur auf »Orfeo«, »Alceste«, »Paris und Helena« beruhte, nicht mehr als ein Wiener Lokalereignis war. Und auch das ist noch fraglich. Denn Hasse nimmt in seinen an dieser Stelle unlängst bekanntgegebenen Wiener Briefen an Ortes nicht die geringste Notiz von ihnen. Grimm aber, der sich auf Wiener Stimmen beruft, nennt sie kurz »un travail barbaresque«. In Dresden sind die Reformopern Glucks erst durch R. Wagner eingeführt worden, München hat einmal im Jahre 1773 den Orfeo Glucks versucht, 1775 ersetzt ihn der von Tozzi. Ein Orfeo kommt 1788 auch in Berlin vor, es ist

der Calsabigis, aber mit der Musik Bertonis; Friedrich der Große wollte nichts von der Reform wissen. Fr. Reichardt hat das von 1796 ab wieder gutgemacht. Durch ihn ist die preußische Residenz bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts die Hochburg Gluckscher Kunst geblieben. Das übrige Deutschland des 18. Jahrhunderts versagt sich ihr zunächst vollständig, selbst Prag und Hamburg, wo er dirigiert hatte. In Italien versuchte Bologna im Jahre 1771 den Orfeo, 1778 folgt die Alceste in einer glänzenden, von Calsabigi überwachten Aufführung mit einem Orchester von 80 Mann, für das die besten Bläser aus dem ganzen Land geworben sind. Sie fällt durch. Im Teatro San Carlo zu Neapel wird 1774 der Orfeo mit Einlagen von Christian Bach aufgeführt, 1785 im Teatro del Fondo die Alceste. Beide einmal und nicht wieder. Modena bringt 1763 eine kleine komische Oper Glucks: »I tre amanti«, Parma, wo doch Trajetta wirkte, wo beim bourbonischen Hof Sympathien natürlich waren, den Orfeo mit Fragmenten anderer Gluckscher Opern unter dem Kollektivnamen »le feste d'Apollo« (1769), dann den »Don Juan« (1780) und nichts weiter. Venedig aber läßt Calsabigis »Orfeo« von Bertoni 1776 neu komponieren. Nebenbei bemerkt, ist diese Bertonische Komposition durchaus nicht so schlecht, wie sie Berlioz hinstellt, aber unselbständig, von dem Gluckschen Originale durchgebaust. Wir haben einen Beweis, daß Glucks Musik trotz alledem in Italien eine gewisse Popularität genoß, aber keine vorteilhafte. In Trajettas »Cavaliere errante« nämlich, einer 1777 für Neapel geschriebenen Buffooper, tritt ein Verrückter auf, der sich für den Orfeo hält und was singt er? — »Che faro senz' Euridice?« Die Italiener hatten also den für die Situation mißratenen Charakter dieses Stücks wohl bemerkt und benutzten es, um Gluck überhaupt lächerlich zu machen.

Daß Gluck über diesen Gang der Dinge verstimmt war, kann nicht wundernehmen. Hatte er doch bei den Wiener Aufführungen als Unternehmer des Burgtheaters sogar sein und seiner Frau Vermögen »verbrockt«, wie er (1769) dem Fürsten Kaunitz mitteilt. Ganz besonders hatte ihn der Mißerfolg von »Paris und Helena« verdrossen, denn hier war die Originalität seines Versuchs, in dem Paris den Asiaten, in der Helena die Spartanerin zu zeichnen und ethnographisch zu charakterisieren, ganz unbemerkt geblieben. Da ist's nun eigen, wie er in seiner Gereiztheit die Hindernisse des Erfolgs an ganz nebensächlichen Punkten sucht. In den bekannten Vorreden zu »Alceste«

und zu »Paris und Helena« schiebt er der mangelhaften Aufführung seiner Werke und vor allem der Willkür der Sänger die Hauptschuld zu. Diese Verblendung ist zwar fast von der gesamten Gluckkritik bis auf den heutigen Tag als biblische Wahrheit übernommen worden. Bei Gluck selbst kann sie aber nur momentan gewesen sein, sonst müßten wir an seiner geistigen Bedeutung überhaupt zweifeln. Und glücklicherweise liegen Zeugnisse dafür vor, daß er das Wesen seiner Reform in der dichterischen Richtung seiner Opern, in ihrem Verhältnis zur Antike erblickt hat. Man kann sich aus Spitta und Welti darüber orientieren, daß der Komponist in ruhigen Zeiten das Verdienst Calsabigis wohl würdigte. Als dann Spannung zwischen den beiden Männern herrschte, ging der Italiener in der Ungerechtigkeit weiter als der Deutsche. Denn Calsabigis Versuch, sich auch als den Vater der Orfeo-Musik hinzustellen und glauben zu machen, er habe Gluck die richtige Deklamation jeder Rezitativphrase erst zeigen, ihn auf die Themen der Arien und Chöre bringen müssen, wird durch die Existenz des Telemach absurd.

Auch darüber hat Gluck in den leider so berühmten Vorreden nichts gesagt, daß ein Teil seiner musikalischen Neuerungen auf Verschmelzung italienischer und französischer Opernkunst hinauskam und daß er mit der Einführung von Chören und Instrumentalsätzen in das italienische Musikdrama in einen geschichtlichen Prozeß energischer eingriff, der schon lange gespielt hatte. Dieser Tatsache entsprach es wie ein Walten der Vorsehung, daß er seine Wirksamkeit auf französischem Boden abschließen konnte. Die Pariser »Iphigenie auf Tauris« ist das abgeklärteste und vollendetste der Gluckschen Reformwerke geworden, und hat am stärksten dazu beigetragen, daß mitten in der Zeit der Aufklärung die Oper als Abbild griechischer Tragödie, als Trägerin antiker Kultur noch einmal auflebte. Aus Ségurs Denkwürdigkeiten kann man sich überzeugen, wie in Paris die Glucksche Reform richtig als Teil einer allgemeinen, zweiten Renaissance aufgefaßt, und mit den gleichzeitigen Umwälzungen im geistigen und sittlichen Leben in Zusammenhang gebracht wurde. Es hat von Hasses Auftreten ab ein halbes Jahrhundert gedauert, bis dieser letzte Aufschwung der Renaissanceoper gesichert war; mit Spontinis »Olympia« ist er wieder zu Ende. Wir müssen uns heute resignierter als je mit der Tatsache abfinden, daß ein Musikdrama mit antikem Dichtungsmaterial eine Illusion ist. Aber unter den großen

Männern, die dafür ihre Lebenskraft eingesetzt haben, bleibt Gluck unsterblich, wenn nicht durch seine Werke selbst, so doch durch die Ideen, aus denen sie geboren sind. Um ihretwillen sollten sie auf Bühnen, die Kunstanstalten sein wollen, nie zu vermissen sein. Nach dieser Richtung hin sollten sich unsere jungen Musiker eifriger in sie vertiefen! Dazu anzuregen, war der Zweck dieser Zeilen.

Die Correspondance littéraire als musikgeschichtliche Quelle

Die Geschichte der französischen Oper ist bekanntlich vor der der italienischen dadurch im großen Vorteil, daß ihr Partiturenmaterial fast vollständig erhalten ist, während im italienischen Musikdrama zahlreiche wichtige Werke spurlos verschwunden sind. Auch mit der kommentierenden Literatur verhält es sich ähnlich, wenigstens was die Beiträge im kleinen betrifft. Ihnen ist es zustatten gekommen, daß sich die Hauptentwickelung der französischen Oper in der Weltstadt Paris vor einer früh entwickelten Presse, innerhalb einer von Schöngeistern beherrschten Gesellschaft abspielte. Die überkommenen Berichte sind zwar nicht für alle Perioden gleich lückenlos und klar; dafür liegen sie bei einzelnen im Plural und von Verfassern vor, deren Persönlichkeit Bedeutung hat. Unter diese Gruppe gehören die musikalischen Mitteilungen der »Correspondance littéraire«.

Diese »Correspondance« war eine Zeitschrift nach Art der modernen »Revuen«, die bald monatlich, bald halbmonatlich, jedoch immer nur handschriftlich versendet wurde. Die Erbprinzessin, spätere Herzogin Dorothea von Sachsen-Gotha, hat das Unternehmen veranlaßt und an den deutschen und nordischen Höfen so eingeführt, daß der Herausgeber die »Correspondance« im Februar 1769 als »un travail . . . consacré aux personnes les plus éclairées et les plus augustes de l'Europe« bezeichnen konnte. Auch Friedrich der Große und Katharina II. gehörten unter die Subskribenten und das Interesse der gekrönten Häupter veranlaßte die ganze höhere Gesellschaft, das Hofjournal zu halten. Schon durch diesen Leserkreis hat die Korrespondenz kulturgeschichtlichen Wert; sie gibt zuverlässigen, lebendigen und reichen Aufschluß über das geistige Niveau der oberen Schichten des sogenannten »ancien régime«.

Es darf hinzugefügt werden: auch einen sehr rühmlichen. Denn der Inhalt der »Correspondance« ist ganz überwiegend auf die wichtigsten und edelsten Erscheinungen gerichtet, die in der Wissenschaft, der Kunst, der Technik, der sozialen Entwickelung des 18. Jahrhunderts zutage treten. Politik war nicht ihres Amts. Kriege und Staatshändel werden deshalb nur gestreift, Naturereignisse dagegen, die, wie das Erdbeben zu Lissabon, das Herz der Mitlebenden in Bewegung setzen, sind literarisch kaum an einer zweiten Stelle so eindringlich verewigt wie in der Korrespondenz. Alles, was in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Menschheit fördern konnte, Schutzpockenimpfung, Luftballon, Finanzreform, ist zuerst von diesem Organ zur allgemeinen Kenntnis gebracht und in seinem Wesen und seinen Konsequenzen gründlich gewürdigt worden. Der besondere Heroldsdienst der Korrespondenz gilt aber den Wissenschaften, der Literatur und den Künsten. Sie berichtet ausführlich über alle bedeutenden Bücher und Schriften, über die Tätigkeit von Akademien und gelehrten Gesellschaften, über Universitäten, über Dichtungen, Bilder, Skulpturen, über große Leistungen der Architektur, der Gartenkunst, über Ausstellungen und über die Theater. Die Beobachtungen und Mitteilungen beschränken sich nicht etwa auf Paris, sondern erstrecken sich über alle Kulturländer mit Einschluß Amerikas. Die »Correspondance« ist dadurch eine räsonnierende Chronik alles Bedeutenden von 1747 bis 1790. In dieser Zeit hat sie drei Herausgeber gehabt: Raynal, Grimm und Meister. Von ihnen ist Grimm der wichtigste. Ihm verdankt die »Correspondance« ihren Aufschwung und ihr Ansehen. Er überragt Vorgänger und Nachfolger durch Weite des Blicks, durch umfassende Bildung und auch durch Redaktionsgeschick. Das letztere bewies er namentlich dadurch, daß er seine eigenen Berichte durch Einlagen bereicherte: Briefe berühmter Männer, Sitzungsberichte von Instituten und andere Schriftstücke, die der Öffentlichkeit entzogen, den hohen Abnehmern die Korrespondenz ganz besonders wertvoll machen mußten. Auch war die Tätigkeit Raynals und Meisters nur kurz. Von den sechzehn, jeder gegen 600 Seiten starken Bänden, in denen heute die »Correspondance littéraire« in der Tourneuxschen Ausgabe (1879) gedruckt vorliegt, kommen auf Raynal der erste und der halbe zweite, auf Meister der letzte Band, die übrigen sind die eigene Arbeit Grimms. Er hat der scheinbar unbedeutenden Aufgabe einer einfachen Berichterstattung den Ruhm großer selbständiger Werke geopfert. Dafür ist ihm die Nach-

welt darin dankbar gewesen, daß sie die »Correspondance littéraire« nach Grimms Namen benennt; der ganzen Bedeutung, die seine Arbeit aber für Zeit- und Kulturgeschichte hat, ist sie noch nicht gerecht geworden. St. Beuve, Scherer und Mahrenholtz, die ihn im 19. Jahrhundert behandelt haben, heben jeder nur einzelne Seiten seiner »Correspondance« hervor, der letztgenannte insbesondere Grimms Verdienste um die erste Einführung Klopstocks, Lessings, Geßners, Lavaters und anderer deutscher Literaturgrößen in Frankreich. Aus diesem Grunde ist hier die universelle Bedeutung Grimms und seiner »Correspondance« betont worden.

Für die Musikgeschichte hat die »Correspondance« den Wert einer Kriegskorrespondenz. Grimms Aufenthalt in Paris fällt in die Zeit, wo die Wogen des alten Streits über die Vorzüge und Mängel der französischen Oper am höchsten gingen, wo es sich darum handelte: ob die französische tragédie lyrique ihre Selbständigkeit behalten oder im eigenen Lande dem italienischen Musikdrama weichen sollte. Über diese Wirren berichtet Grimm als Augenzeuge, jedoch nicht als unbeteiligter, objektiver Zuschauer, sondern als leidenschaftlicher Parteigänger der italienischen Fraktion. Sein Bildungsgang hatte ihn auf diese Seite gebracht, man kann vielleicht sagen, schon seine Geburt. Denn wer im 18. Jahrhundert nicht als Franzose geboren war, der ließ wohl französische Suite und Ballettmusik, auch französische Bläser gelten, aber nicht die französische große Oper. So stark und allgemein das gebildete Europa unter dem Einfluß französischer Kultur stand, zur Pariser tragédie lyrique, dem künstlerischen Hauptwerk Ludwigs XIV., verstand man sich auf die Dauer nirgends.

Grimm, 1723 in Regensburg als Pfarrerssohn geboren, hatte in Leipzig unter Ernesti und Gottsched studiert, unter dessen Auspizien auch eine fünfaktige Tragödie »Banise« verfaßt und war 1748 mit dem jungen sächsischen Grafen von Friesen nach Paris gekommen. Höchstens in Dresden konnte er die italienische Oper an einer Hauptquelle kennen gelernt haben. Und dennoch trat er bei der ersten Gelegenheit als eifriger Gegner des französischen Musikdramas in die Schranken, nämlich mit einem im »Mercure de France« (1752) veröffentlichten Aufsatz über die Oper »Omphale« von Destouches. In ihm vernichtet er nicht bloß dieses einzelne Werk, sondern den ganzen Destouches und die französische Musik noch dazu. Diese »Omphale« war als Ausstattungsstück so berühmt, daß Schott im Jahre 1727

glaubte, mit ihr die Hamburger Oper noch einmal retten zu können; musikalisch gehört sie zu den schwächeren Arbeiten von Destouches. Trotzdem konnte es nur einem Ignoranten einfallen, diesen Komponisten als eine Null zu behandeln. Denn in der mageren Zeit zwischen Lully und Rameau zählt sein Talent doppelt. Er und Campra sind die einzigen Opernkomponisten, die damals den Stil Lullys weitergebildet haben. Destouches tat dies in der Weise, daß er Sologesänge einführte, die im wesentlichen Orchesterstücke waren, instrumentale Idyllen und Schauerbilder mit darübergelegter, erklärender Singstimme, also nach derselben Methode, die in unserer Zeit durch Wagner zu einer neuen, glänzenden Verwendung gekommen ist. Trotz ihrer Ungerechtigkeit hat Grimms Omphalekritik doch stark gewirkt und bis heute, wenigstens in Handbüchern und selbst in französischen Arbeiten, Destouches um die Stellung gebracht, die ihm gebührt. Ihr flotter Stil machte den schon durch die Protektion des Herzogs von Orléans beachtenswerten Verfasser schnell zur Autorität. Als solche ließ er sich 1753 wieder in einem längeren Aufsatze vernehmen, der den Titel führt: »Vision du petit prophète de Bœhmisch-Broda«. Das ist eine Humoreske in der Manier des »Diable boiteux«. Der Prager Lautenmeister und Menuettenkomponist Waldstorch wird in einer Luftreise nach Paris verzaubert. Hier wohnt er einer Aufführung in der Großen Oper bei und hält sie für eine Marionettenvorstellung. Sachlich ist das Pamphlet nur eine Fortsetzung und Steigerung des Briefs über »Omphale«. Wie dort dem Destouches und noch schlimmer spielt er hier dem Lully und Rameau mit. Gnade findet nur die bekannte Sängerin Mademoiselle de Fel. Der Erfolg dieses zweiten Streichs war noch größer als der des ersten. Der »Kleine Prophet« fand den Beifall Voltaires und aller witzigen Leute, er wurde nachgeahmt. Noch 1760 erschien in dem »Récueil des Facéties Parisiennes« eine »Vision von Charles Palissot«, die in dem von Grimm beliebten Ton der Offenbarung Johannis die Philosophen aufs Korn nahm.

Mit demselben Überwiegen von Witz und Pointe über Wahrheit und Sachkenntnis hat nun Grimm auch in der Correspondance, die er gleich nach dem Erscheinen des »Kleinen Propheten«, 1753, übernahm, musikalisch berichtet. Trotzdem sind diese Berichte aber wertvoll und Fétis (in der »Biographie universelle«), Carlez (in der Monographie: »Grimm et la musique de son temps«, 1872) und Jullien (»La musique et les philosophes

etc.«, 1873) gehen zu weit, wenn sie diese Berichte als bloße Entstellungen behandeln. Man muß an ihnen immer abziehen, daß ein Dilettant und ein Parteimann spricht und darf keins seiner Urteile ohne Nachprüfung übernehmen. Seine ganze Ästhetik darf über Bord geworfen werden, da sie der technischen und geschichtlichen Grundlage entbehrt. Und doch bleibt dann immer noch genug, was diese Correspondance littéraire zu einer bedeutenden und ergiebigen Quelle für die Musikgeschichte macht. Denn sie enthält Mitteilungen über Pariser Opernverhältnisse im allgemeinen, über intime, für einzelne Werke und Komponisten entscheidend gewordene Hergänge, die sich an keiner anderen Stelle finden. Sie macht ferner mit den Namen und der Leistungsfähigkeit hervorragender Sänger bekannt, endlich auch mit dem Geschmack des Publikums. Dies dadurch, daß sie die Nummern anführt, die bei der ersten Aufführung ausgezeichnet wurden und die, welche in die Hausmusik, in den Straßengesang drangen. Der Mozartbiographie Jahns und der Rousseaubiographie Jansens hat die Correspondance mit ihren Notizen und Anekdoten ganz ausgezeichnete Dienste getan. Sie in dieser Hinsicht noch fruchtbarer zu machen, ist der Zweck dieses Aufsatzes.

Um ihn zu erreichen, ist der nächstgebotene Weg der, eine Übersicht ihres musikalischen Inhalts zu geben. Die Berichte reichen von der Zeit Rameaus bis zu der Cherubinis. Da aber auch die früheren Perioden Grimm öfters beschäftigen, werden auch die Artikel anzuführen sein, die sie behandeln.

Da findet sich denn gleich in Band I, S. 104 bis 108, eine Geschichte der französischen Oper von den Anfängen bis zu Lully, die als Abriß einer komplizierten Entwickelung ein Meisterstück ist. Sie nimmt den richtigen Ausgangspunkt von den Versuchen, das italienische Musikdrama in Frankreich einzuführen. Dabei ist ein falsches Datum zu korrigieren, das immer wieder nachgedruckt wird; der »Orfeo« Rossis nämlich wurde nicht 1647, sondern schon 1645 in Paris aufgeführt. Der Artikel ist ziemlich der einzige in der ganzen Korrespondenz, in dem von Lully ohne Malicen gesprochen wird. Er kommt auch nicht auf Rechnung Grimms, sondern fällt noch in die Zeit, wo das Unternehmen unter Raynals Redaktion sich »Nouvelles littéraires« nannte. Der Académie Royale aber scheint auch Raynal nicht gerade wohlgesinnt zu sein; er führt das böse Wort Saint-Evremonds an, der die Oper eine »sottise chargée de musique, de danse et de machines« genannt hat.

Grimm leistet solche Schmähungen aus eigenem und ist dabei sehr erfinderisch; jedes Jahr hat er für das Institut ein neues, herabsetzendes Epitheton. Einmal wird sie als »triste veuve« vorgeführt, ein andermal nennt er sie »ce triste théâtre de l'opéra«. Als das Gebäude der Académie abbrennt, meint er: Niemand hätte voraussetzen können, daß in einem Gletscher (glacier) Feuer ausbrechen würde. Sie ist unheilbar mit der »maladie de langueur« behaftet, sie mißbraucht den Titel und das Privileg eines Königlichen Instituts, um die schlechteste Musik in ganz Europa zu machen und im ganzen Königreich gute zu unterdrücken. Man solle ihr nur auch noch die Dudelsackpfeifer und Savoyarden unterstellen. Er nennt die Große Oper »eine alte Budike«, in die man nur aus Gedankenlosigkeit und Unverstand gehe. Als er einige Zeit nichts über sie mitgeteilt hat, stellt er sie den Lesern von neuem als die »Académie d'ennuyeuse commémoration« vor. Den Besuch des Königs von Dänemark benutzt er, frei nach Montesquieu, zu einem »Lebewohl eines Dänen« an die Franzosen mit Spottversen über die Oper. Den Tod zweier berühmter Ballettänzerinnen meldet er mit der Wendung, daß »un lieu de perdition et d'ennui tel que l'opéra français« einen Verlust erlitten habe. Erst als unter der Direktion von Vismes das Repertoire sehr bunt wird und nach der Art unserer heutigen Stadttheater große und kleine, ernste und burleske Kunst durcheinander wirft, hört die Académie auf, für Grimm der Inbegriff der Langweile zu sein. Diese Direktionsperiode mußte in Grimm besondere Sympathien dadurch erwecken, daß sie in der Akademie die französischen Komponisten bedrängte. Nicht viel fehlte, daß damals das ganze französische Theater sich den Italienern beugte: Metastasio wurde in Paris übersetzt, gespielt und nachgebildet. Auch in der Periode Glucks kritisiert Grimm das Grundwesen des Instituts milder. Aber in kleinen Stößen und Stichen bricht die innere Abneigung immer wieder durch und sie überträgt sich auf alle, die mit der Großen Pariser Oper zu tun haben. Es klingt immer wegwerfend, wenn er von den »filles de l'opéra« spricht; sooft in der Stadt Gerüchte über Streitereien und Eifersüchteleien von Sängerinnen, über Unregelmäßigkeiten, Ungehörigkeiten in der Verwaltung, über Einmischung hoher Liebhaber und Finanzkräfte umlaufen, unterbreitet er sie mit Behagen. Hier ist ein Punkt, wo Grimm entschieden schwach ist und sichtlich auch auf eine Schwäche seiner Leser zählen durfte. Marcellos »teatro alla moda« war noch nicht vergessen. Noch

1750 erschien auf dem Pariser Théâtre Italien eine Komödie »Le sommeil de Thalie«, die dessen Satire gegen die Oper und die Operisten einfach dramatisierte. Die Opernsängerinnen und ihre schwarze Wäsche waren ein Lieblingsthema des Dichters Roy. Am übelsten spielt Grimm aber doch den Komponisten mit.

Bei Lully war die unmittelbare Gelegenheit beschränkt. Über ihn hat die »Correspondance« nur dreimal ausführlich berichtet: 1755 wohnt Grimm einer Aufführung des »Thésée« (III, 3), 1758 einer der »Alceste« (III, 463) bei, 1770 sieht er bei der Vermählung des Herzogs von Aumont den »Persée« (IX, 77). Von der letzteren Aufführung heißt es: »die Oper ‚Persée' hat prächtig gelangweilt, der einzige pikante Augenblick . . . war als Le Gros, der Darsteller des Persée, aus Versehen der Andromeda zu Füßen stürzte; über diesen Fall hat die Frau Kronprinzessin sehr gelacht«. Man denke: 100 Jahre nach Lullys Tod wird noch einmal eine seiner Hauptopern aufgeführt, und da ist ein ganz trivialer Zwischenfall das einzige, was diesen Berichterstatter an dem Ereignis interessiert. Beim »Thésée« begnügt er sich die Tatsache der Aufführung anzugeben: »les paroles sont de Quinault et la musique de Lulli«. Die »Alceste« aber hatte einen außerordentlichen Erfolg. Den verheimlicht er erfreulicherweise nicht, aber er reizt ihn zu einem kräftigen Ausfall gegen den Komponisten. »Diesen Lully« — sagt er — »haben wir länger als ein halbes Jahrhundert für ein Genie ausgegeben, obgleich seine trübseligen und frostigen Werke niemals die Wärme einer wirklichen Phantasie ausgestrahlt haben. Hasse, der so viel von der Leichtigkeit und Beweglichkeit der Franzosen gehört hatte, konnte, als er in Frankreich war, gar nicht genug über die Geduld staunen, mit der man in der Oper sich eine so schwerfällige und eintönige Musik gefallen ließ. Die Gewohnheit ist eben die stärkste menschliche Macht, und sie führt zu den wunderlichsten Erscheinungen.«

Es bot sich aber für Grimm bei seinen zahlreichen kürzeren und längeren Exkursen noch Veranlassung genug auf Lully zu kommen. Da sind denn die immer wiederkehrenden Vorwürfe gegen den Schöpfer der französischen Oper die: daß er Rezitativ und Arie nicht auseinanderhält, daß er jede Art von Text in demselben ausdruckslosen, »psalmodierenden« Ton gibt, daß in seinen Opern sich Tänze und Chöre viel zu breit machen. Diese Ausstellungen sind zum Teil berechtigt. Lully mischt in der Tat in seine Rezitative in der Regel viel zu viel Couplet-ton ein, ganz ähnlich wie die Cestische Schule der Venezianer

es für nötig hält, den Dialog fortwährend mit Koloraturen und Melodien zu beleben. Aus diesem Grunde ist die Behauptung von Fétis gar nicht zu begreifen, daß Lully sich an Cavalli gebildet habe. Lully fürchtet, wie die Mehrzahl der zeitgenössischen Italiener, den »tedio del Recitativo«. Aber die Ursache ist bei ihm nicht Unsicherheit im Stil, sondern Rücksicht auf Sänger und Publikum. Aus den zeitgenössischen Berichten, die Grégoir in »les Gloires de l'opéra« gesammelt hat, geht hervor, daß, wie für Cambert, auch für Lully und seine nächsten Nachfolger nur ein schwaches Sängermaterial zur Verfügung stand. Die Partituren zeigen, worin die Hauptschwäche bestand: im Rhythmischen. Dieser Art von Künstlern war nur bei möglichst viel gleichen Noten wohl. Darin begegneten sie sich mit der Zuhörerschaft, die ausschließlich an Volksmusik und Tanzmelodien gewöhnt, einer freieren Tonbewegung nicht zu folgen vermochte, und diese Fähigkeit erst allmählich durch die Pflege der Kantate im häuslichen Kreis erwarb. Lully legte sich, diesen Verhältnissen Rechnung tragend, in der Behandlung des Dialogs freiwillige Fesseln auf. Daß er von Natur ein ganz genialer Deklamator war, hat er auch im Rezitativ oft genug bewiesen, und der Dilettantismus Grimms zeigt sich darin, daß er das nicht bemerkte. Auch sein geschichtlicher Sinn war so gering, daß er allen Ernstes behaupten konnte: dem französischen Sologesang liege das Muster des Altargesangs der Protestanten zugrunde. Diesem Mangel entsprang seine ganze falsche Auffassung der französischen Oper. Wohl hat er recht darin, daß in ihr Chöre und Tänze durchschnittlich zu viel Raum einnahmen, aber er hat nie darnach gefragt, woher das kam. Die Franzosen hatten bei der ersten Bekanntschaft mit dem Musikdrama vor den Italienern voraus, daß sie eine große, geschlossene Nation waren. Ein berechtigter Nationalstolz bestimmte auch ihre Stellung zu Kunstfragen. Daher duldeten sie nur eine Oper aus eigenem Gut; ihr Musikdrama durfte zwar antike Fabeln benutzen, aber es mußte im übrigen in Dichtung und Musik echt französisch sein. Ein Musikdrama, das ihre größten bisherigen musikalischen Nationalleistungen, die dramatischen Balletts, überging, war für sie unmöglich. Das Ballett wurde also der Grundstock der französischen Oper; mit ihm hatten Dichter und Komponisten zu rechnen, und die Ansicht, daß die Oper musikalischen Motiven entsprungen sei, die für das Musikdrama der Italiener zurückgewiesen werden muß, ist für Frankreich bis zu einem gewissen

Grad richtig. Der Einfluß des Balletts hat dem Drama in der französischen Oper viel geschadet. Selbst Quinault, der doch unter dem Einfluß Corneilles und Racines stand, hat Operndichtungen geschrieben, deren Handlung wie ein Vorwand erscheint: Entrées, Aufzüge und Feste aneinanderzureihen. Die italienischen Dichter waren viel freier. Indes auch die französischen konnten trotz der Ballettschranke immer noch Dichter und Dramatiker bleiben, und haben das von Quinaults »Armide« ab bis auf Jouys »Vestalin« oft genug bewiesen. Es handelte sich nur darum: den Apparat von Chören und Charaktertänzen gut und maßvoll in die Handlung einzufügen. Da stehen denn dem Mißbrauch von Dämonen und Genien, von Schäfern und Hirten in der Dichtung der französischen Oper eine große Menge von Szenen gegenüber, in denen diese und verwandte Ballettelemente zu feierlichen, wunderbaren, lieblichen Wirkungen benutzt sind, denen das italienische Musikdrama nach dem Ende der Florentiner Chorperiode etwas Gleiches nicht gegenüberzustellen hat. Ja, die französische Oper gelangte von dort aus zu einer Virtuosität in der Wiedergabe der äußeren Situation, die bis heute ihr Vorzug geblieben ist. Einen Zapfenstreich, einen Jahrmarkt, einen Volksauflauf und andere Vorgänge des gewöhnlichen Lebens mit zwingender Poesie zu schildern, hat sie an den Balletts gelernt und allmählich die anderen Nationen gelehrt. Selbst die »Meistersinger« und andere Werke R. Wagners stehen darin auf altfranzösischem Boden.

Das entging unserem Grimm, und seine Voreingenommenheit wuchs noch durch seine Bekanntschaft mit Rousseau. Ihn gibt Grimm schon bald als einen widerspruchsvollen, egoistischen »Sophisten« (IV, 342) auf, aber an Rousseaus Theorie, daß die Franzosen keine Oper haben könnten, weil ihre Sprache zu unmusikalisch sei, hielt er auch dann noch fest, als sie Rousseau selbst mit seinem »Devin du village« praktisch widerlegt hatte.

Rechtzeitig hatten die Franzosen bemerkt, daß ihrem Musikdrama Äußerlichkeit und Einseitigkeit drohe, daß sie in der eigentlichen Hauptsache, in der Kunst Seelenzustände zu schildern und Charaktere zu gestalten, den Italienern bedeutend nachstanden. Sie versuchten deshalb sich an diesen zu bilden. Es wurden venezianische Intermezzi in die Académie Royale und auf Nebenbühnen eingeführt und von einheimischen Komponisten, wie Campra, nachgebildet. Unter dieser Konkurrenz verlor aber natürlich die nationale große Oper, die tragédie lyrique, an Interesse. Ihre Existenz kam geradezu in Ge-

fahr als eine übereifrige Literatenpartei, die mit des Abbé Raguenets Broschüre: »Parallèle des Français et des Italiens« im Jahre 1702 zuerst zu Worte kam, die französische Musik beim Vergleich mit der italienischen radikal verwarf. In diesem kritischen Augenblick ward J. Ph. Rameau der Retter der französischen Oper, und zeigte mit einer Reihe großer Werke, an deren Spitze »Castor und Pollux«, »Dardane«, »Zoroaster« stehen, was ein Meister aus dem Lullyschen Schema machen kann. Rameau drang nur schwer gegen Lullysten und andere Gegner durch; der Hauptschreier der italienischen Partei, J. J. Rousseau, machte ihm mit dem Spitznamen »Akkorddestillateur« das Leben bedenklich schwer. Erst von den Jahren 1748 und 1749, wo die Académie hintereinander fünf Rameausche Arbeiten brachte, datiert seine Anerkennung.

Da Grimm von allen diesen Hergängen wiederum nichts wußte, nahm er auch gegen Rameau in seiner Korrespondenz sofort eine falsche Stellung ein. Es ist nicht unwesentlich, daß seine Berichte den Namen Raguenet und die fünfzigjährige Geschichte des Pariser Opernstreits nicht kennen. Er war folglich auch außerstande, die Verdienste Rameaus, unter denen die Geltendmachung italienischen Stils im französischen Musikdrama nicht das geringste war, zu würdigen. Aber seine Blindheit ging noch weiter. Die Berichte der Correspondance über Rameaus Opern beginnen 1747. Da werden die »talents lyriques« von 1739 wiederholt (I, 80), dann folgen neu: »Zais« (I, 142) 1748, »Pygmalion« (I, 226), »les fêtes de l'Hymen« etc. (I, 238), 1749 »Nais« (I, 295), »Zoroastre« (I, 385). Diese Berichte stehen noch in den »Nouvelles littéraires« und stammen von Raynal. Rameau wird von ihm nicht bloß würdig behandelt, sondern Raynal tritt bei Angriffen für ihn ein. So ist die Ouvertüre von »Zais« wegen eines langen Wirbels bedeckter Pauken als die »Begräbnismusik eines Schweizer Offiziers« verspottet worden. Da setzt der Referent auseinander, wie dieser Effekt dramatisch wohlbegründet ist, macht überhaupt auf den außerordentlichen Phantasiegehalt des Rameauschen Orchesters aufmerksam und schließt: »Rameau ist der einzige unter unseren Musikern, der im höchsten Grad die Gabe besitzt: Naturvorgänge ins Musikalische zu übertragen. Das harmonisch poetische Gehör kommt bei ihm immer, selbst bei den geringsten Anlässen, auf seine Rechnung.« Wo ihm seine Überzeugung zu loben nicht gestattet, schweigt Raynal, gibt aber auch in solchen Fällen gewissenhaft Rechenschaft von der guten Aufnahme, den zahlreichen Wiederholungen

und stattet das Bild des Rameau-Kultus mit charakteristischen Zügen aus. Für den Geschichtschreiber dieser Periode sind darunter die gereimten Epigramme, die in Presse und Gesellschaft zirkulierten, von besonderem Wert. Aber auch einzelne Anekdoten belegen die Macht, die Rameau auf die Gemüter übte, sehr drastisch: Ein Engländer bemühte sich vergeblich, zu einer der vielen Vorstellungen des »Zoroaster« ein Billett zu bekommen. Balkon, Logen, Amphitheater, alle die Plätze, die für die vornehme Gesellschaft in Betracht kamen, waren stets ausverkauft, so daß er schließlich die Franzosen für die rätselhaftesten Leute auf der Welt hielt. »Denn« — erklärte er seinem Freund Raynal — »ich komme nicht in ein einziges Haus, wo nicht die schrecklichsten Dinge von diesem ‚Zoroaster' erzählt werden, und nun bin ich zehnmal danach gelaufen, und habe nie einen Platz bekommen können.« Nicht ungern hört man bei dieser Gelegenheit, daß die Musiker von Fach gleich von Anfang an entgegen der Meinung von Publikum und Hof im »Zoroaster« ein Meisterwerk sahen und an die Nachwelt appellierten.

Wenn Grimm sich nun bei der ersten Gelegenheit in schärfsten Gegensatz zu seinem Vorgänger stellt und sein Italienertum demonstrativ hervorkehrt, so reizte ihn dazu die Aufnahme, die neuerdings wieder italienische Buffoopern in Frankreich gefunden hatten. Diesmal, im Jahre 1752, waren sie, literarisch eifrig sekundiert, von der Gesellschaft mit einem Interesse empfangen, hinter dem Politik und Parlament ganz verschwand, mit Werken von Pergolesi, Cocchi, Seletti, Rinaldo di Capua, Latilla, Jomelli, Campi, Leo, so stark in die Académie Royale eingedrungen, das kaum noch für Rameau ein Platz blieb. Grimm glaubte ihn wohl schon vollständig beseitigt, und danach richtet er seinen ersten Rameaubericht im Jahre 1753 ein. Es handelt sich um eine Aufführung der »talents lyriques« und der »Fêtes de l'Hymen« (II, 306). Er tut diese Arbeiten mit dem doppelten Hinweis auf Lullys »plain chant« und auf den famosen »Lettre sur la musique« Rousseaus ab. Bei diesem Verfahren bleiben auch die folgenden Berichte (»les surprises de l'amour« III, 409, »les Paladins« IV, 198, »Castor« VI, 306, IX, 77, XII, 173, XIII, 193). Grimm geht niemals auf die besondere Komposition Rameaus ein, er sieht in ihm nur den Vertreter eines widerwärtigen Systems und wiederholt in immer anderen Worten als Summe seiner kritischen Weisheit: die Franzosen begehen eine Lächerlichkeit, wenn sie diesen Rameau unter die ersten Musiker der Zeit rechnen; eine einzige Arie von Hasse oder Buranello

ist mehr wert, als die gesamten Opern dieser vermeintlichen Größe. Grimm hielt sich als Komponist eines kleinen Vaudevilles »Nanette« für mehr als einen Dilettanten, er gibt sogar in der Correspondance einmal (IV, 12) seinen hohen Lesern eine Probe seines Talents mit einem Couplet, das nicht übersehen werden darf. Denn es ist ganz in dem geschmähten Stil Lullys, allergewöhnlichste Tanzmusik. Auch die anderen Musikstücke, die Grimm seinen Berichten einverleibt hat, und zwar als ihm wohlgefällige Paradigmen von Pariser Favoritmusik, gehören zu diesem Schlag. Seine Praxis widerspricht also seiner Theorie. Es bedarf aber für seine mangelhafte musikalische Qualifikation gar keiner direkten Beweise. Denn bei aller grundsätzlichen Gegnerschaft gegen das System der französischen Oper ist es für einen Urteilsfähigen doch ausgeschlossen: einem Rameau die musikalische Bedeutung abzusprechen und ihn höchstens als Komponisten kleiner, antediluvianischer Klavierstückchen gelten zu lassen. Auch Rameaus Theorien hat Grimm für müßig erklärt, die nächste Generation schon würde sich nicht um sie kümmern. Nun, noch heute dankt es die musikalische Jugend Rameau, daß er wirkliche harmonische Begriffe eingeführt und durch den Nachweis der Verwandtschaft des Dreiklangs mit seinen Umkehrungen das Verständnis harmonischer Phänomene wesentlich vereinfacht und erleichtert hat. Ähnlich haben Grimms Prophezeiungen auch die Wirkung von Rameaus Opern nicht zu vernichten vermocht, denn sie sind für die französische Schule bis zur Gegenwart die Grundlage geworden. Aber ihrer direkten Wirkung auf die Zeit hat er vielleicht doch geschadet, die deutschen Höfe von ihrer Bekanntschaft zurückgehalten und damit die allgemeine internationale Reform des Musikdramas um einige Jahrzehnte aufgehalten.

Daß sich in dieser Stellung Grimms zu Rameau nicht bloß intellektuelle Unzulänglichkeit äußert, sondern auch persönliche Abneigung und Erbitterung, ist sehr wahrscheinlich. Rameau führte eine scharfe Sprache und hat sie den dreisten Rousseau fühlen lassen. Da könnte wohl auch ein oder der andere ungebuchte Hieb gegen den Bundesgenossen Grimm mit abgefallen sein. So würde sich die Gereiztheit erklären, mit der er noch jahrzehntelang den toten Rameau verfolgt. Sogar auf seine körperliche Häßlichkeit kommt er wiederholt zurück. Unter diesen Umständen muß es Grimm als Beweis von Ehrenhaftigkeit angerechnet werden, daß er wenigstens Tatsachen, die dem verhaßten Rameau zum Ruhm gereichen, nicht unter-

schlägt. Dahin gehören die Ovationen, die dem Heimgegangenen von Gesellschaften und einzelnen Verehrern bereitet wurden; französische Dichter brachten immer neue »Eloges« und »Raméides«. Dahin gehören noch wichtiger die Aufführungen Rameauscher Opern. Rameaus »Castor« war noch in den achtziger Jahren die vornehmste Festoper des Hofes und der Akademie. Grimm berichtet das mit Ingrimm und mit höhnischen Glossen, aber er berichtet es. Ob es ihm Eindruck gemacht hätte, daß dieser nach seiner Meinung wertlose »Castor« auf Händel und Bach wirkte?

Den Durchschnittston, in dem Grimm mit den weniger namhaften Vertretern der großen französischen Oper umgeht, kann man aus dem Satz entnehmen, den er einmal (VIII, 210) über Dauvergne schreibt: »,Aeneas und Lavinia' ist von einem gewissen Dauvergne als Psalmodie ausgeführt worden. Vor dem möge Gott Ihre Ohren bewahren!« Ein gewisser Dauvergne! Und doch hatte Grimm vor Jahren selbst schon über ihn und von dem leidlichen Erfolg seines bereits 1690 komponierten »Eenée et Lavinie« berichtet. An Tendenz und Glaubwürdigkeit stehen alle seine Urteile über die Männer und die Werke zweiten Rangs auf derselben Stufe wie die über Lully und Rameau. Es mußte eben alles, was diese Académie brachte, schlecht oder mittelmäßig sein. Doch ist's nicht unnütz ein Gesamtregister auch dieser Berichte zu geben. Es sind folgende: 1. Boismortier: »Daphnis et Chloë« (I, 95 Raynal), 2. Blamont: »les Caractères de l'Amour« (I, 395 R.), 3. Brassac: »Léandre et Héro« (I, 429 R.), 4. Campra: »les fêtes Vénétiennes« (I, 439 R.), 5. Royer: »Almasis«, Brassac: »Linus«, Rebel et Francoeur: »Ismène« (I, 473 R.), 6. Collasse: »Thétis et Pelée« (II, 7 R.), 7. Bury: »Titon et l'Aurore«, Lagarde: »Apollon« (II, 31 R.), 8. Mondonville: »Titon et l'Aurore« (II, 365 Grimm), 9. Destouches: »les Elements« (II, 370), 10. Mondonville: »Pastorale languedocien« (II, 428), 11. Mouret: »les fêtes de Thalie« (II, 334 und III, 3), 12. Rebel et Francoeur: »le prince de Noisy« (IV, 325), 13. Dauvergne: »Canente« (ebenda), 14. Dauvergne: »Hercule mourant« (IV, 368), 15. Dauvergne: »Polyxène« (V, 221), 16. Laborde: »Thétis et Pélée« (VI, 395), 17. Berton et Trial: »Silvie« (VI, 397), 18. Laborde »Zênis et Amalsie« (VI, 399), 19. Berton: »Erosine« (VI, 416 und VII, 119), 20. Mondonville: »Thésée« (VI, 417), 21. Francoeur: »Fêtes lyriques« (VII, 119), 22. Philidor: »Sandomir« oder »Ernelinda« (VIII, 262), 23 Laborde: »Ismène« (IX, 237),

24. Trial: »la fête de Flore« (IX, 346), 25. Cardonne: »Ovide et Julie« (X, 271), 26. Floquet: »l'union de l'Amour et des Arts« (X, 294), 27. Rodolphe: »Isménor« (X, 324), 28. Grétry: »Céphale« (X, 335), 29. Gossec: »Sabine« (X, 394).

Mit den beiden letztgenannten Namen ist das Jahr 1773 und eine bessere Zeit erreicht. Bald tritt Gluck auf. Die Mehrzahl der in dieser Liste aufgeführten Komponisten hat keine Bedeutung für die Musikgeschichte gehabt. Grimm ist aber auch mit denen ungnädig, die Teilnahme verdienen. Der Erste unter diesen ist Laborde oder Delaborde, derselbe, von dem wir unter dem bescheidenen Titel »Essai sur la musique« eine vierbändige und wohl die an selbständigem Material reichste und in den Gesichtspunkten originellste Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts haben. Laborde war königlicher Kammerherr und schrieb seine Opern für die Hofaufführungen in Fontainebleau, bei denen überhaupt ein großer Teil der angeführten Werke die Zulässigkeit für die Académie Royale zu erproben hatte. Man meint, daß Grimm für einen solchen Mann etwas übrig gehabt hätte. Aber gerade ihm hat die »Correspondance« eins ihrer boshaftesten Epigramme gewidmet. Es fängt an:

Après Rameau, vous paraissez, la Borde;
Quel successeur miséricorde!

So sehr alle diese Berichte Grimms menschlich bedenklich sind, so kann sie die Operngeschichte doch nicht entbehren. Sie bieten statistische Aufschlüsse, die nur einmal da sind, Aufschlüsse namentlich über die Lebensdauer einzelner Werke und über den Grad des Interesses, den sie beim ersten Erscheinen erregten. Für diese zweite Frage kommen in erster Linie die »Parodien« der großen Opern in Betracht, von denen Grimm Mitteilungen macht. In Deutschland ist es sehr übelgenommen worden, als seinerzeit Berliner Vorstadtbühnen Wagners »Tannhäuser« spaßhaft umbildeten. In Frankreich war es im 18. Jahrhundert die Regel, daß Opern von Bedeutung entweder mit dem Originaltitel oder unter einem blasphemierenden parodiert wurden. Philidors »Ernelinda« erfuhr gleich zwei Parodien, wahrscheinlich zur großen Freude des Autors. Der »Alceste« Glucks folgte eine »bonne femme«, seiner »Armide« eine »l'opéra de Province«, dem ernsten »Roland« Piccinis ein lustiger, dem »Oedipus« Sachinis ein »petit Oedipe«. Die Dichter und Komponisten dieser Parodien nannten sich ohne Bedenken und das Théâtre Italien fand es geradezu seines Berufs für solche Satirspiele zu den erfolgreicheren tragédies lyriques zu sorgen.

Es ist bekannt, daß Grimm auch gegen Gluck sich so lange als möglich absprechend hielt. Eine Wendung kam erst mit der Taurischen Iphigenie und auch da ist sein Urteil noch zweideutig. »Ohne mich« — sagt er (XII, 250) — »in den berühmten Streit (zwischen Gluckisten und Piccinisten) mischen zu wollen, ... muß ich doch gestehen, daß dieses Werk einen außerordentlichen Eindruck zu hinterlassen schien ... Diese Musik reizt allerdings das Ohr nicht, aber sie verdirbt auch die Wirkung der Szene nicht; sie malt häufig die Worte statt der Situation, aber trotz aller ihrer Fehler ist diese Deklamation in Tönen allem vorzuziehen, was heute am ‚Théâtre Français' geboten wird ... Ich weiß nicht, ob das Gesang ist, aber vielleicht ist es etwas viel Besseres. Wenn ich diese ‚Iphigenie' höre, vergesse ich, daß ich in der Oper bin und glaube eine griechische Tragödie zu hören.« Mehr konnte auch Gluck nicht verlangen und bei Grimm scheint fortan doch die Ahnung von der dramatischen Natur der Oper mehr und mehr sich zum Bewußtsein zu entwickeln. Die Schüler Glucks, zu denen man ja doch auch Piccini rechnen darf, behandelt er nicht bloß mit Wohlwollen, sondern weil sie Italiener sind, mit Enthusiasmus. Sein Abgott wurde Sacchini. Der letzte von denen, die er seinen gekrönten Korrespondenten empfehlen konnte, war Cherubini, der auf der Académie Royale 1787 mit dem »Démophon« erschien (XV, 371).

Der komischen Oper der Franzosen in ihren verschiedenen Spielarten brachte Grimm ein besseres natürliches Verständnis und stärkere Neigung entgegen, als ihrer großen Oper. Indes sind die eigentlichen Urteile, die er über die neuen Männer und die neuen Werke der Opéra comique und des Théâtre Italien fällt, in der Mehrzahl ebenfalls unrichtig und haben vor der Geschichte schlecht bestanden. Nur Grétry hat er gleich anfangs zutreffend taxiert; bei allen anderen Führern auf dem Gebiete nahm er die Perspektive falsch. Niemand erfährt durch ihn, wodurch denn Duni der Gluck der französischen Opéra comique geworden ist, bei Philidor erklärt er mehrere der besten Werke für die schlechtesten und Monsigny wird bis ans Ende als kleiner Dilettant und Stilverderber behandelt. Trotzdem kann die »Correspondance« auch hier nicht übergangen werden. Einmal nicht wegen der vielen das Bild belebenden Nachrichten über Personalien, Bräuche und Vorfälle. Zum anderen aber sieht doch Grimm auch viele Dinge, die einem ungebildeten Referenten entgehen. Das ist namentlich der Fall

mit den Dichtungen der Opéra comique. Hier schließt er den Zusammenhang mit dem Volksleben, den Ursprung aus Anekdoten und Zeitungsnachrichten und den ganzen realistischen Charakter dieses Musiktheaters überraschend auf. Drittens ist seine »Correspondance« eine Fundgrube für biographische Notizen, die zum Teil über die individuelle Bedeutung weit hinausgehen. Seine Mitteilungen über Herrn und Frau Favart, über die Dichter Sédaine, Cahusac, Beaumarchais, über die Sängerinnen Madame Huberty und Arnauld, über Noverre, Vestris, Servandoni und andere Tänzer und Tänzerinnen, Ballett- und Dekorationskünstler führen aus dem engen Fach in breite Kulturverhältnisse nicht bloß Frankreichs hinein.

Gering ist die Ausbeute der »Correspondance« für die Musik im allgemeinen, hauptsächlich darum, weil die Oper in Frankreich das Interesse ziemlich allein in Beschlag nahm. Was hier abseits der öffentlichen Institute, z. B. im Palais der Marquise von Montesson und von anderen hohen Dilettantinnen, unter ihnen auch die Königin und die Hofgesellschaft, geleistet wird, das bucht Grimm mit Eifer. Auch erzählt er uns von manchem Komponisten, daß er Symphonien geschrieben habe, er führt neben Wolfgang Mozart andere Wunderkinder ein, nennt Schobert und weitere deutsche Pianisten. Aber man hört von französischer Kirchenmusik so gut wie nichts, von allen Versuchen französischer Oratorien kommt außer Mondonvilles »Israélites« keiner vor. Das Auffälligste ist, daß er die »Concerts spirituels« und ebenso die »Concerts des amateurs« nur ganz flüchtig streift. Für ihn waren eben diese Institute nicht wichtig und für seine Leser auf den Thronen auch nicht. Gerade sein Schweigen ist hier beredt und bestätigt die anderwärts festgestellte Wahrnehmung, daß die Entwickelung der Instrumentalmusik eine wesentlich deutsche Leistung war und daß sie in Deutschland selbst in der entscheidenden Zeit ihre Hauptstütze doch nicht so sehr beim Adel und noch weniger an den Höfen als vielmehr bei Studenten und Bürgern fand.

Wir müssen Quantität und Qualität der Grimmschen Mitteilungen über Musik lassen, wie sie sind. Für die Operngeschichte bilden sie eine sehr der Kritik bedürftige, aber reiche Quelle. Außerdem geben sie eine allgemeine Lehre darüber, wie weit Dilettantenkritik gehen darf. Denn die Fehler Grimms sind auch die der »Enzyklopädisten«, und sie wiederholen sich in der musikalischen Berichterstattung noch heute.

Die musikgeschichtliche Bedeutung Simon Mayrs

In der Kunst sind ziemlich häufig Talente zweiten Rangs von den Mitlebenden als Sterne erster Größe gefeiert worden. Namentlich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts hat sich dieses Mißverständnis sehr oft und, von Raphael Mengs, von Kotzebue und Raupach angefangen bis heute, immer in der Weise wiederholt, daß es sich um Eklektiker oder virtuose Manieristen handelte, die in einzelnen Zügen Neues leisteten. Nur das unterscheidet sie von den wirklichen Originalgeistern, daß sie ihrer Zeit Ideen von höherem, bleibendem Wert weder zuführten noch entnahmen, und damit hängt es zusammen, daß in der Regel ihre Spuren nach einem oder nach zwei Menschenaltern verwischt sind.

Auch der Komponist Simon Mayr, mit dem sich dieser Aufsatz beschäftigen will, gehört unter die Eklektiker, aber er bildet unter ihnen dadurch eine Ausnahme, daß er zu einem tiefen Einfluß gelangte. Mayrs Vorbild wirkte in der Oper auch auf viel reichere Naturen so stark, daß man in ihrer Geschichte eine Ära Mayr abzweigen darf. Tendenzen, die er hier verwirklichte, gingen von da in die Instrumentalkomposition über und haben sich in ihr dauernd behauptet.

Nur ganz vereinzelt und mit kurzen Andeutungen ist in neuerer Zeit auf diese Tatsache hingewiesen worden[1]). Im allgemeinen ist seine Unsterblichkeit völlig latent und selbst sein Name, obwohl er in keinem guten Lexikon und Handbuch fehlt, auch geschichtlich gebildeten Musikern fremd oder ein toter Klang. Aus diesem Grunde dürfen hier seine Personalien nicht ganz umgangen werden. Einer ausführlichen Biographie soll

---

[1]) cf. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, Bd. III S. 148 f., und meinen Führer durch den Konzertsaal, I. Bd. 3. Aufl., S. 268.

damit nicht vorgegriffen werden. Sie ist sehr erwünscht, weil sie über die Musik an der Wende des 18. und 19. Jahrhunderts neue und reiche Aufschlüsse bringen kann. Für ihren künstlerischen Teil stehen Mayrs Hauptwerke unschwer zur Verfügung; über den äußeren Lebensgang des Komponisten wird seine Enkelin, Signora A. Mondelli in Bergamo, einem geeigneten Biographen gern Rede stehen. Für die hier zu gebenden kurzen Notizen ist Fétis der Gewährsmann. Er hat den Künstler im Jahre 1841 selbst in Bergamo aufgesucht.

Im Jahre 1763 als Lehrerssohn zu Mendorf bei Ingolstadt geboren, schon im ABC-Alter fähig jedes Stück vom Blatt zu singen und die schwierigsten Sonaten von Schobert und Ph. Em. Bach zu spielen, kam Mayr als zehnjähriger Knabe nach Ingolstadt auf das Jesuitenseminar. Wie lange er hier blieb, was er alles in den Studienjahren trieb, wissen wir zurzeit nicht. Erst 1786 schließt sich die Lücke in seiner Biographie. Er taucht da in Graubünden als Musiklehrer auf, siedelt aber bald nach Bergamo über, um bei dem dortigen Kapellmeister Lenzi Unterricht zu nehmen. In Bergamo gewinnt er an dem Domherrn Graf Pesenti einen Gönner, der ihm einen Aufenthalt in Venedig und einen Kompositionskursus bei Bertoni ermöglicht. In Venedig schreibt er einige Oratorien, die seinen Namen in Oberitalien bekanntmachen, kehrt aber den großen Aussichten nach kurzer Zeit den Rücken, um dem väterlichen Freund in Bergamo für immer Gesellschaft zu leisten. Pesentis plötzlicher Tod bringt den dreißigjährigen Komponisten in Not, und da scheint es der Rat Piccinis gewesen zu sein, der ihn veranlaßt hat sich der Oper zuzuwenden. Schon der dritte Wurf, die 1794 an der Fenice zu Venedig aufgeführte Sappho, erregt Aufmerksamkeit; mit der ersten »Lodoiska«, mit dem »Un pazzo ne fà cento« (1796), mit »Che Originali« (1798), mit »Adelaida di Guesclino« (1799) wächst sein Ruf so, daß Bestellung auf Bestellung folgt. Bis zum Jahre 1824 schreibt Mayr gegen 80 große und kleine Opern, deren Titel und Daten Fétis richtig angibt. Eitner (Quellenlexikon) führt nur 28 als noch vorhanden an, übersieht aber dabei manche unbekanntere Fundorte, z. B. die Santinische Bibliothek in Münster. Zwei Jahrzehnte lang behauptet Mayr auf den italienischen Bühnen die erste Stelle, dann legt er die Opernfeder aus der Hand, widmet sich ausschließlich der Musikschule und dem Dom zu Bergamo und beschließt in der stillen Stadt sein fleißiges und beschauliches Leben im Jahre 1845. Ehrenvolle Stellungen, die ihm

in London, Lissabon, Dresden, Mailand angeboten wurden, lehnte er ab, und mit derselben vornehmen Anspruchslosigkeit vermied er es, den Erfolg seiner Opern persönlich zu betreiben. Stendhal hat es ihm in seinem Buche: »Rome, Naples et Florence en 1817« mit Recht zum Vorwurf gemacht, daß er sich nicht wie Paisiello und andere Komponisten dazu verstand, die Aufführungen seiner Werke persönlich vorzubereiten und zu überwachen. Denn es war ein in der Sache begründeter Gebrauch, daß die Solopartien nach dem jeweiligen lokalen Personalbestand entworfen oder abgeändert wurden. In einem unbekannt gebliebenen, handschriftlichen Pamphlet: »I sensali del teatro«, das die Bosheit von Marcellos »teatro alla moda« weit überbietet[1]), gibt Mayr die Gründe an, die ihm die persönliche Berührung mit dem Theater früh verleidet hatten: er haßte das eben aufkommende Agentenwesen. Der ersten Mailänder Aufführung seiner »Elena e Costantino« (1816) wohnte er ganz versteckt bei, die Zuhörer glaubten ihn in Bergamo[2]). So mußte er vor dem neuen und nach mancher Hinsicht unbestreitbar überlegenen Talente Rossinis verhältnismäßig schnell verblassen. Goethe, der wohl zuerst durch das Weimarsche Gastspiel des Münchener Operndirektors Brizzi reichlicher Mayrsche Musik kennen gelernt hatte, nennt schon im Jahre 1817 (im Briefwechsel mit Zelter) den damals im 55. Lebensjahre stehenden Komponisten den »alten Mayer«. Es verlohnt sich von dieser Briefstelle (2. Bd., S. 434) etwas mehr mitzuteilen. Goethe bittet in ihr seinen Freund Zelter ihm das Sextett des zweiten Aktes der eben erwähnten »Elena« womöglich in Partitur zu verschaffen. Dieses Sextett, eine Art Notturno, dem eine böhmische Volksmelodie zugrunde liegt, hatte an der Scala so durchgeschlagen, daß es Zuhörer aus einer Entfernung von 50 Meilen herbeizog. Einzelne sollen an die vierzigmal diesem Stück zuliebe nach Mailand gereist sein. Der Brief schließt mit der Bemerkung: »sechs Minuten lassen zwei Stunden Langeweile vergessen. Das ist Italienisch«.

Die von Goethe angedeutete Ungleichheit im Werte der Musik ist sowohl bei der nur noch in Neapel (1814) aufgeführten Elena, als auch bei den anderen Opern Mayrs eine Tatsache. Aber wäre das Mißverhältnis zwischen vollen und leeren Stellen so arg, wie hier behauptet wird, würde Mayr

---

[1]) Autograph im Besitz des Cavaliere Nobile Taddeo Wiel in Venedig.
[2]) Allgemeine Musikalische Zeitung XVIII, 739.

auch in Italien unmöglich gewesen sein. Die Statistik der italienischen Oper zeigt deutlich genug, daß die Liebenswürdigkeit gegen ausländische Komponisten eine wirklich starke Leistungsfähigkeit von deren Seite zur Voraussetzung hatte. Zelter schreibt im Jahre 1815 an Goethe: Hasse möge wohl damit recht haben, daß ein deutscher Künstler ein Jahr ums andere in Italien leben müsse, wenn er selig sterben wolle. Aber er vergißt dabei, daß es die Italiener keinem zweiten Deutschen so leicht gemacht hatten für sie zu schwärmen, daß Hasse von allen den vielen Landsleuten, die seit dem 17. Jahrhundert versucht hatten auf der italienischen Musikbühne Fuß zu fassen — Händel inbegriffen — als der einzige dieses Ziel wirklich erreicht hatte und zu dauernder und allgemeiner Popularität gelangt war. Nur Simon Mayr reicht mit den direkten Erfolgen seiner Opern an Hasse heran; in den indirekten, mit dem Einfluß, den er auf die Entwickelung des musikalischen Stils ausübte, übertrifft er ihn.

Die überwiegende Mehrzahl der Mayrschen Opern ist für Venedig und für oberitalienische Theaterinstitute geschrieben; sie sind aber bald Lieblingswerke in allen Städten der Halbinsel geworden. Das will um so mehr bedeuten, weil sie über die italienischen Durchschnittsansprüche an Chor und Orchester hinausgingen. Nur Modena hat sich länger an dieser Schwierigkeit gestoßen. An den übrigen italienischen Bühnen ist Mayr noch vor dem Ende des 18. Jahrhunderts eingebürgert und behauptet sich bis in die dreißiger Jahre des folgenden hinaus, am längsten in Genua. Als sein Hauptwerk hat das Publikum die »Ginevra di Scozia« behandelt, die für die Eröffnung des Teatro Communale in Triest (1801) komponiert und von da aus überall bekannt wurde, wo man an italienischer Musik Freude hatte. Für Deutschland beweisen das die zahlreichen Abschriften, die sich von ihr in den größeren Musikbibliotheken bis heute erhalten haben. Auch ein Klavierauszug wurde von ihr (in Paris) gedruckt, eine in damaliger Zeit noch seltene Auszeichnung, die indes mehreren Opern Mayrs (Adelasia, Medea u. a.) zuteil wurde. Die ausführlichen statistischen Belege für die Stellung von Mayrs Opern auf den italienischen Bühnen würden Bogen füllen. Ein genügendes und genaues Bild von dem italienischen Mayrkultus im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts bietet sich für jedermann bequem in Florimos bekannter Scuola musicale di Napoli. San Carlo hat 12 Opern Mayrs gebracht, darunter 6 als erste Aufführungen. Von den anderen neapolitanischen Bühnen war es namentlich das Teatro del Fondo, das

Mayr zum Matador erhob; in dem einen Jahre 1812 gibt es 4 Opern von ihm. Die Bevorzugung an dieser Stelle führt aber unwillkürlich in das Wesen der Mayrschen Kunst. Denn grade das Teatro del Fondo war ausgesprochenermaßen und in noch viel stärkerem Grade, als dies beispielsweise in unserer Zeit mit Weimar unter Liszt der Fall gewesen ist, ein Reform- und Versuchsinstitut. Hier kamen der endliche Überdruß an der allzu langen Alleinherrschaft des Sologesangs in der italienischen Oper und die Sehnsucht nach einer auf reichere musikalische Mittel gebauten Kunst mit deutlicher Entschiedenheit und Unbefangenheit zum Ausdruck. Das Teatro del Fondo ist eine der wenigen italienischen Bühnen, die es mit Mozarts Don Juan (1814) und mit seiner Hochzeit des Figaro (1815) versuchten. Es gab in den Fasten drammi sacri, das sind biblische Opern und Oratorien, z. B. einen Saul von Andreozzi, einen Jephtha von Guglielmi, auch Haydns Schöpfung (1804).

So weitgehende Absichten auf eine Opernreform scheinen von dem übrigen Italien nicht geteilt worden zu sein, und Mayr befand sich entschieden im Einklang mit dem Geschmack der Nation, wenn er auf einen radikalen Umsturz der Operndichtung verzichtete. Aber, war ihm auch der seelische Ekel vor dem schablonenmäßigen Theaterzuschnitt großer Ereignisse und Charaktere, dem wir das Händelsche Oratorium, dem wir die Meisterwerke Glucks verdanken, fremd, griff er ohne Bedenken, z. B. im Adriano in Siria, zu Texten Metastasios, und ließ er auch seine dichterischen Mitarbeiter: S. Sografi (Sappho, Telemaco), G. di Ferrara (Lodoiska), Gaetano Rossi (Adelaide, Gli Sciti), Giov. Schmidt, L. Tottola und Luigi Romanelli zum Teil im Fahrwasser des großen Librettokönigs segeln, so tat er doch mit seinen Texten einen bedeutenden Schritt vorwärts. Er nahm mit ihnen den ein halbes Jahrhundert früher in Parma unter Trajetta gemachten Versuch einer Annäherung an die französische Oper zu einer Zeit wieder auf, wo ihn der Einmarsch der Franzosen ins italienische Land ziemlich nahelegte. In Deutschland kamen unter gleichen politischen Bedingungen die Werke Cherubinis, Méhuls, d'Alayracs übersetzt, im übrigen wie sie waren, auf die Bühne; in Italien, wo der gesprochene Dialog als ein Unding galt, konnte man nur die Texte gebrauchen, die Musik wurde dem italienischen Geschmack und der italienischen Tradition entsprechend neu komponiert, verstand sich aber fortan bereitwilliger als bisher auch zu Chören und Ensembles. Mayr war nicht der einzige Opernkomponist,

der seinen Werken französische Textbücher zugrunde legen ließ, aber es geht aus den bloßen Titeln seiner Musikdramen (Lodoiska, Elisa etc.) hervor, daß er der Hauptvertreter dieser Methode war. Im letzten Jahrzehnt seiner Opernkomposition verband er sich zu diesem Zwecke dauernd mit Felice Romani, dem berühmtesten Operndichter Italiens im 19. Jahrhundert, der mit seinen 93 Operntexten die ersten Komponisten seiner Zeit, Donizetti, Bellini, Meyerbeer versorgte und ihren Wünschen und Absichten aufs schmiegsamste zu entsprechen wußte. Hieran hat Mayr wahrscheinlich ein eigenes Verdienst; wie er den Romani gewissermaßen entdeckte, wird er ihn auch für die geschickte Einfügung von Ensemble- und Massenszenen beraten und erzogen haben. Im Wohlklang der Verse, im Sentenzengehalt des Dialogs ist auch Romani noch Metastasianer, er ist's endlich gleichfalls im Intrigenspiel der Handlungen, wie Scribe.

Wie Hasse konnte Mayr seine Neuerungen auf einen zweifellosen, auf völlig nationalem Felde erworbenen Kredit stützen. Es ist in einem früheren Band dieses Jahrbuchs auf die im allgemeinen ziemlich unbekannt gebliebene Tatsache hingewiesen worden, daß Hasse an dem Aufblühen der neapolitanischen Opera buffa durch seine »Intermezzi« einen Anteil hat und daß auf diesem Gebiet seine ungeheure Popularität zuerst Wurzeln schlug. Ähnlich verhält sich's mit Simon Mayr. Die größere Hälfte seiner venezianischen Erfolge fällt auf lustige Stücke, die die Gattungsbezeichnung »Farsa in un atto« tragen. Sie sind in der Form die unverkennbaren Muster und Vorläufer der heutigen, blutigen Veristenarbeit von Mascagni und Genossen und sie waren seit Piccinis Zeiten in Italien so beliebt, daß sogar Goldonische Komödien, die locandiera z. B., in solche einaktige musikalische Farsen umgegossen wurden. Nach Cimarosa, der hier eine Zeitlang die Führung übernahm, bebauten auch Portogallo, Nasolini, Trento, Mosca, Paer und noch viele bekannte und unbekannte Maestri dieses dankbare neue Feld. Für Mayr wurde es die Basis der großen Erfolge. Auch die alte ehrwürdige Opera seria, mit der sich ja die Komponisten im ganzen keinen Spaß erlauben durften, wurde damals im Äußeren der Farsa etwas genähert. Wir haben aus dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts eine Anzahl von großen Opern in nur 2 Akten. Wiederum greift auch Mayr zu dieser Neuerung. Lauso e Lidia, Adelaide, Gli Sciti sind seine ersten Zweiakter; G. Foppa und Gaet. Rossi schrieben ihm die Texte dazu.

Es sind also bedeutende moderne dramatische Regungen

in Mayrs Texten vorhanden. Seine Stellung in der Oper gewann er aber nicht durch sie allein und nicht durch sie in erster Linie, sondern wichtig geworden ist er vor allem als Hauptvertreter neuen musikalischen Lebens, durch die Einbürgerung von Formen und Ausdrucksmitteln, gegen die sich die italienische große Oper bis dahin auch in den Fällen gesträubt hatte, wo sie ihr von geistig bedeutenden Tonsetzern entgegengebracht wurden. Es sind zwei Punkte, an denen der musikalische Apparat der Opera seria durch Mayr endgültig auf die Höhe der Zeit gebracht wurde: im Verhältnis zum mehrstimmigen Gesang und zur Instrumentalmusik.

Daß das höhere italienische Musikdrama seit der Mitte des 17. Jahrhunderts, von Venedig aus, fast ausschließlich Solooper geworden war, darf heute als allgemein bekannt vorausgesetzt werden und ebenso auch die andere Tatsache, daß seit der Mitte des 18. Jahrhunderts die Minderheit von Komponisten, welche mit dieser Einseitigkeit zu brechen suchte, nicht durchgedrungen war, auch Gluck nicht. Einen Hauptgrund hatte dieser Fehlschlag in dem Widerstand der Dichter, die sich an die Tatsache hielten, daß Metastasio in seinen sämtlichen Librettis nur ein einziges Quartett bringt. Ein Umschwung dieser Anschauungen und Neigungen beginnt erst mit der Bekehrung Piccinis zur Gluckschen Schule. Nach seinen Pariser Triumphen wagen auch die Guglielmi, Cimarosa und Paer mit der Mehrstimmigkeit in der großen Oper sich über die Duette hinaus, und ihnen nach probieren es die Talente jeden Schlags mehr und mehr mit Ensemble- und mit Chorszenen. Wenn Mayr diese Vorgänger und Mitbewerber durch die Menge und Mannigfaltigkeit seiner Leistungen auf diesem Gebiet, namentlich in der Chorverwendung überragt, so ging er auch hierbei von französischen Mustern aus. Aber er bildete sie selbständig weiter. Um nur einige Beispiele anzuführen, bietet da die Introduzione der Ginevra in einer Zeit, wo die »Prières« noch nicht erfunden waren, eine vollständige Überraschung durch die Strenge, mit der sie den kirchlichen Ton einhält. Glucksche und andere französische Hymnen klingen, mit diesem Stück verglichen, weltlich und salonmäßig; Mayr hat der Situation entsprechend höchst unbefangen wirkliche Kirchenmusik geschrieben, das Stück könnte einer seiner Messen entnommen sein. Von einer ebenfalls aparten Art ist der Chor, der in derselben Oper in Polinessos Szene »Il cor mi palpita« einfällt, graziöse Lanciermusik am rechten Ort. Da ist ferner in Lodoiska der große Doppelchor

der Polen und Tataren den entsprechenden Szenen bei Cherubini und Kreutzer überlegen und eine der besten Proben ethnographischer Charakteristik, die die neuere Musik von Gluck bis Rubinstein aufzuweisen hat. Nicht das mindeste ist daran gesucht und künstlich, für die Einfalt der Tataren genügt ein sogenannter Murkybaß. Die Aufgabe, fremdes Volkstum mit Chormusik zu zeichnen, scheint Mayr gereizt zu haben. Ein Hauptstück auf diesem Gebiet ist der Savoyardenchor in der ebenfalls von Cherubini komponierten Elisa. Aus ihm klingt's wie Dudelsack, am Schluß bringt die Oberstimme mit einem Oktavensprung auch den üblichen gebirgischen Juchzer. Eine Spezialität Mayrs sind zarte Chöre. Mit ihnen wirkt er fast in jedem Fall originell, gleichviel ob sie selbständig oder nur als Staffage gemeint sind. Zur ersten Klasse gehört die Introduzione von Adelasia, eine durchweg über einen Orgelpunkt aufgebaute Pastoralmusik liebenswürdigster Art. Aus der zweiten ragt der Chorsatz in Lodoiska hervor, der den Monolog des sterbenden Boleslao unterbricht. Er beschränkt sich auf die immer wiederholte leise Deklamation der zwei Worte »qual dolor«, erregt aber damit im Zuhörer den höchsten Grad still wehmütigen Mitleids. Gilt es für die zur Szene zugelassene Menge Freude zu äußern, dann besteht Mayrs Chorton aus einer Mischung von Trivialität und Pikanterie. Ein Beispiel dafür bieten in Elisa die Chorinterjektionen in Alfonsos Romanze »Or è la bella vergine«. Es darf überhaupt nicht verschwiegen werden, daß der neue Chorapparat, den Mayr in die opera seria hineinbrachte, auch bedenkliche Eigenschaften hat: Vordringlichkeit, Redseligkeit und entschiedene Neigung zum Liedertafelton. Seine selbständigen Opernchöre, die darunter am meisten leiden, sind auch von den italienischen Komponisten, die ihm sonst folgen, als Muster abgelehnt worden. Mit seinen Staffagenchören dagegen hat er die Operntechnik in allen Ländern dauernd bereichert. Die nächsten und reizendsten Beispiele hierfür kennt jedermann aus den Werken Rossinis, Donizettis und Bellinis.

Daß Mayr im Sologesang prinzipiell auf dem Boden der alten Zeit steht, geht schon daraus hervor, daß die männlichen Hauptrollen seiner Opern zum großen Teil auf Kastraten berechnet sind. Auch im Formenbau hält er an der hergebrachten Dreiteilung und Trennung von Seccorezitativ, begleitetem Rezitativ und geschlossenen Gesangformen fest. Aber er belebt das Schema: bei den Cembalorezitativen entweder, ähnlich wie schon Monteverdi, durch eingeschaltete Zwischen-

reden von Mitspielern oder durch selbständige Orchestersätze, mitunter ganze Märsche, bei den Arien zieht er, wie schon erwähnt, gern den Chor mit heran. Im Ausdruck leistet Mayr sein Höchstes bei rührenden Szenen. In ihnen stellt er sich bedeutend über die weiche handgreifliche Empfindsamkeit seiner Zeit und findet für Klage und Schmerz Töne von einer Feinheit und Verklärung, wie sie nur den allergrößten Italienern eigen sind. Ein Hauptbeispiel für solche elegische Musik vornehmster Art ist die schon erwähnte Sterbeszene des Boleslao. Auch die Sehnsucht liebender Herzen spricht er mit ungewöhnlicher Zartheit und Noblesse aus. Der graziöse Liebesgesang des verirrten Terindo »dolce fiamma del mio cor« (in Elisa) zeigt, daß er selbst in den Farsen bei der Lösung solcher Aufgaben Aristokrat bleibt. Die überlegene geistige Bildung, die Mayrs schriftstellerische Arbeiten bekunden, die Fétis ausdrücklich hervorhebt, die L. Spohr (in seiner Selbstbiographie) veranlaßte, die Kompositionen Mayrs denen des unstreitig phantasiereicheren Rossini womöglich vorzuziehen, kommt in derartigen Meisterstücken ohne Zweifel zur Geltung. Sie äußert sich auch in der immer sinnvollen, wohldurchdachten Deklamation seiner Sologesänge. Schließlich finden sich in ihnen auch noch vereinzelte Züge origineller musikalischer Erfindung. Es sind einmal kecke Figuren für Erstaunen und ausgelassene Fröhlichkeit, die namentlich aus der Adelasia auf Rossini übergegangen sind, zum anderen Vorhaltsketten, Verzierungsformen, in denen, nimmt man noch den Gitarrenklang des Orchesters hinzu, wesentliche Stilelemente Donizettis, des berühmtesten unter den direkten Schülern S. Mayrs, vorausklingen. Als Quellen dieses Donizettistils sind Medea und Fedra besonders ergiebig. Auch auf Meyerbeer haben die neuen Effekte von Mayrs Sologesang anregend gewirkt, z. B. mit den berühmten freien Kadenzen. In der Adelasia findet sich eine, die genau wie in den Hugenotten vom dreigestrichnen zum eingestrichnen C herabstürzt; bei Mayr ist sie dramatisch gut motiviert: Ausbruch der Verzweiflung.

Diesen Vorzügen des Mayrschen Sologesangs stehen jedoch auch beträchtliche Mängel gegenüber. Er kann sich unter Umständen im Ausdruck vollständig vergreifen und eine Nebensache zur Hauptsache machen: Ginevra bittet in ihrer Not den Vater um Trost. Mayr will ihren Worten »Quest' anima consola« einen kindlichen Charakter geben, und über dieser Absicht gerät er in eine ganz unpassende heitere Musik. Schlimmer

als das häufigere Vorkommen derartiger Verstöße ist der Mangel an dramatischer Kraft, den Mayr in leidenschaftlichen Situationen zeigt. Die zeitgenössische Literatur gibt keinen Aufschluß darüber, ob das den Italienern auf die Dauer entgangen ist. Wenn sie in den ersten Jahren seiner Opernarbeit den tragischen Puls nicht vermißt haben sollten, wäre das nicht verwunderlich. Denn damals war, wie man sich aus Taddeo Wiels »I Teatri musicali Veneziani« überzeugen kann, die opera seria ziemlich zum weißen Sperling geworden. Die Cherubini und Spontini blieben ihrer Heimat so gut wie unbekannt, den wenigen Italienern aber, die mit ihm in dem verwaisten Fach konkurrierten, war er durch die neuen Reize seiner Operntechnik überlegen, im übrigen aber gewachsen. Die beiden bedeutendsten, Guglielmi und Paisiello, fielen nur mäßig in die Wagschale; der eine war ziemlich aus der Mode, den anderen nahm man nur in der opera buffa für voll; die Nasolini, Nicolini und Genossen hatten wenig Eignes zu bieten; Zingarelli war als Neuling entschieden weniger interessant als Mayr. Später stellte sich ihm allerdings in F. Paer eine dramatische Kraft von gewaltiger Überlegenheit zur Seite. Daß sich Mayr auch neben ihm behauptete, dankt er in erster Linie der Eigenart seines Orchesters. In der Behandlung der Instrumente liegt der wichtigste Teil seiner geschichtlichen Mission.

Daß die italienische Oper nach der Florentiner Periode anfing instrumentenscheu zu werden, läßt sich in den Partituren genau verfolgen. Schon die Venezianer vermindern die Zahl der Akkordinstrumente und wenden sich von den Blasinstrumenten mehr und mehr ab. Noch weiter gehen auf dem letzteren Weg die Neapolitaner. Die von Quantz erzählte Anekdote, Scarlatti habe Hassen gegenüber einen Bann über die Blasinstrumente ausgesprochen, weil sie alle falsch klängen, steht zwar mit der Praxis von Scarlattis Opern im Widerspruch, aber seine Nachfolger beschränken sich tatsächlich auf ein Minimum von füllenden Horntönen und von Kantilenen für Holzbläser. Auch den Streicherchor setzen sie am liebsten auf ein bloßes Altenteil von Symphonien und Ritornellen. Die dramatische Sprachgewalt des Orchesters kommt in der Neapolitanischen Schule fast nur in den erfrischenden Oasen der sogenannten akkompagnierten Rezitative Vincischer Observanz zur Geltung. Auch hier führt erst die Bekanntschaft mit der französischen Oper zur Änderung. Dieselben Komponisten, die vor und neben Gluck wieder Chöre auf die italienische Bühne zu bringen versuchen,

bedenken auch das Orchester reichlicher. Jomelli hat sich dadurch freundschaftliche Rügen Metastasios zugezogen, dem in Anwandlung mittelalterlicher Ideen die Instrumentalmusik Blendwerk und Spielverderberin war. In Briefen, die Alfieri (in seinen Notizie di Jomelli) mitgeteilt hat, bittet er den Komponisten, ja nicht so viel mit dem Orchester zu arbeiten, das zerstöre die Herzenseindrücke des Gesangs: »Für den Ruhm eines großen Meisters schmälert ihr den eines liebenswürdigen und mächtigen Zauberers.« Etwas ganz Ähnliches meinte noch Joseph II., als er an Mozarts Hochzeit des Figaro »zuviel Noten« tadelte. So kam die Reform ins Stocken. Da griff Mayr in der Weise durch, daß er den Italienern den Wert des Opernorchesters von der sinnlichen Seite demonstrierte und sie durch neue Klänge teilweise auch durch frisch belebte Formen mit seiner größeren Selbständigkeit befreundete. Schon Mayrs Ouvertüren wirken stark und erfolgreich auf dieses Ziel hin. Am meisten unterscheiden sie sich von dem bisher in Italien üblichen Stil durch einen kapriziösen Charakter. Die Entwickelung und der Abschluß von Hauptthemen wird absichtlich verzögert durch den Einschub von kleinen Nebengedanken und ihre spannende Wiederholung. Dann frappiert Mayr mit unerwarteten Intervallen und Modulationen, mit dem plötzlichen Gegensatz von äußerster Tonstärke und vollständiger Leere. In die überraschende Stille fallen dann wohl echoartig, wie aus weitester Ferne romantische Hornklänge hinein. Hornsoli stehen zuweilen auch an der Spitze der Sätze, Holzbläser alternieren damit, und aus dieser Antiphonie entwickeln sich ganze Bläserkonzerte. Der Orchestersatz dieser Ouvertüren fließt in wirksamer Polyphonie dahin, man hört in einer für die Zeit ganz ungewohnten Art schöne Melodien von Bratschen, Cellis und anderen Mittelstimmen, in den oberen und unteren Orchesterregionen ruhige Harmonien oder lebendige Kontrapunkte dazu. Gelegentlich kommt in einen breiten Satz auch ein munteres Intermezzo in einem ganz abweichenden Tempo und von den Streichern sub ponticello gespielt hinein. Mit der Mannheimer Spezialität, fröhliche Themen von Etage zu Etage zu tragen, warten die Mayrschen Ouvertüren ebenfalls auf.

Die Szenen selbst zeigen eine noch viel größere Neuheit der Orchesterbehandlung als die Ouvertüren. Der entscheidende Hauptzug ist hier die reiche Verwendung von Bläsermusik und von Blasinstrumenten. Mayr hat nicht nur das alte italienische Verhältnis von Streichern und Bläsern umgekehrt und die Aus-

nahme zur Regel gemacht, er geht in seiner Neigung zum Bläserklang auch über das französische Maß bedeutend hinaus, sicherlich wenigstens soweit es sich um den eigentlichen Begleitungsdienst handelt. Die Regelmäßigkeit, mit der sich bei ihm Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte motivisch in den Gesang mischen, ist selbst der Pariser Gluckschule fremd. Daß Mayr trotzdem die Italiener schnell für sein Verfahren gewann, beruht auf dreierlei Gründen. Einmal darauf, daß seine neuen Effekte lange unterbunden gebliebenen musikalischen Neigungen entgegenkamen, zweitens auf der Sicherheit, mit der er sie handhabte, drittens auf ihrem teilweise poetisch eigenen Charakter. Arien mit obligatem englischen Horn machen auch unserer Zeit noch den Eindruck einer schönen Rarität.

Eine ziemlich stattliche Anzahl von Mayrs Bläsersätzen verbindet aber mit der sinnlichen auch eine dramatische Wirkung. Mit einem lustigen kündigt er am Schluß der Lodoiska — sowie Beethoven mit dem Trompetensignal im Fidelio — die unverhoffte Rettung an; das schon erwähnte Chorgebet der Ginevra unterbricht er mit einem festlich heitern, der die Ankunft eines Vermißten meldet; vor einer Kampfszene im Walde läßt er die Trompeten rufen, die Hörner antworten. Mayrs Orchester ist meistens auch dann ergiebig und interessant, wenn er sich der besonderen Bläserwirkungen begibt, so wenn er bei einer dunklen Situation Geigentremolo und schwankende Harmonie gebraucht, wenn er in Momenten der Verlassenheit dem Gesang instrumentale Echos nachschickt. In solchen Fällen zeigt er sich als weiser und meisterlicher Verwalter alten Gutes, das teils aus der italienischen, teils aus der französischen Schule stammt. In erstere Klasse gehört die durchgeführte pizzicato-Begleitung ganzer Arien, in die zweite die Einschaltung selbständiger Orchestersätze, die eine caccia oder eine tempesta schildern.

Woher aber hat Mayr seine Hauptneuerung: die vermehrte Besetzung der Bläser und ihre über den Brauch der herrschenden Schulen so weit hinaus gesteigerte Tätigkeit?

Eine diplomatisch sichere Auskunft wird sich auf diese Frage erst ermöglichen, wenn für seine Ingolstädter Zeit und das ihr folgende Jahrzehnt sich bisher vergeblich gesuchte archivalische Quellen öffnen. Es ist gewiß nicht zufällig, daß so viele von den Musikern des 18. Jahrhunderts, die bei den Jesuiten ihre Schulzeit verbrachten, später ihre eigenen Wege gegangen sind. So könnte auch S. Mayr ihnen manches verdanken, und dazu kämen

dann die heute noch im Dunkel liegenden Wanderjahre vor dem Aufenthalt in Graubünden und der Übersiedelung nach Bergamo. Die Bekanntschaft mit Gluckscher Musik wird durch den Kursus bei Bertoni wahrscheinlich, denn Bertoni war es bekanntlich, der den Calsabigischen Orfeo nochmals komponierte, aber mit sklavischem Anschluß an die Partitur Glucks. Auch die Mayrschen Partituren bestätigen, daß er Gluck gekannt und studiert hat. Aber noch viel deutlicher zeigen sie, daß Mozart die Hauptquelle seiner Neuerungen gewesen ist. Gleichviel auf welchem Wege er schon Anfang der neunziger Jahre sich mit dessen Werken vertraut gemacht hat, — die Tatsache selbst ergibt sich aus den Noten bis zur Evidenz. Mozartisch ist z. B. in der Lodoiska Boleslaos Auftrittsarie: »Ma pria ch' io vada al campo«, Mozartisch ist in der Ginevra nicht nur Polinessos »Se pietoso amor tu sei«, sondern der ganze Polinesso stammt vom Ottavio ab. Nur in wenigen Partituren Mayrs wird man vergebens nach den Spuren Mozarts suchen, zuweilen finden sich buchstäbliche Entlehnungen. Das Largo der Ouvertüre zur Adelasia z. B. stimmt in den ersten Abschnitten völlig mit dem der Don Juan-Ouvertüre überein. Wie gerade dieses Bruchstück aus der Komturmusik mit seinen Geisterklängen vielen zeitgenössischen Komponisten, auch Symphonikern, so tief eingedrungen war, daß sie es für ihr Eigentum hielten, so steht Mayr auch mit den sonstigen Mozartanklängen nicht allein. Es wäre interessant, die Komponisten der Zeit von Paer und P. v. Winter daraufhin einmal durchzunehmen. Mozartsche Wendungen flogen ebenso unbemerkt und noch reichlicher in die musikalischen Schreibfedern der Napoleonszeit, wie heute die Motive aus Lohengrin, Meistersingern und Tristan. In dieser Übereinstimmung oder Abhängigkeit liegt also weder Mayrs Größe noch seine Blöße, sondern das Charakteristische in seinem Verhältnis zu Mozart besteht darin, daß er sich der Methode des Unsterblichen, im Musikdrama mit den Instrumenten zu sprechen, frühzeitig und energisch bemächtigte und sie selbständig weiterentwickelte. Dadurch importierte er in Italien, das mit den Opern Mozarts nichts anzufangen wußte, doch einen Teil Mozartscher Kunst. Keinen wesentlichen, aber einen organischen. Denn die Lebendigkeit von Mozarts Orchester ist ein Ausfluß seiner künstlerischen Frische, eine eigentümliche Frucht seiner leichten, weiten und reichen Phantasie.

Während nun Mayr die Instrumentierung Mozarts nur maß-

voll und geschmackvoll nachahmte, gingen die italienischen Komponisten, die sich alsbald Mayr zum Vorbild nahmen, weit über ihn hinaus. Die Übertreibung, die gewöhnliche Form, in der in jeglicher Art von Kunst sich neue Richtungen festsetzen und fortpflanzen, ist in der Musikgeschichte kein zweites Mal so stark aufgetreten wie in der Mayrschen Schule. Aber dadurch sind Mayrs Neuerungen erst bedeutend geworden, und alles in allem genommen hat die Einseitigkeit seiner Jünger der neuesten Tonkunst nicht unbeträchtlich genutzt. Durch sie ist der Wert des Orchesterkolorits als musikalisches Ausdrucksmittel zwar nicht erst entdeckt, aber zu einer Geltung gebracht worden, wie sie früher gleich stark und gleich allgemein nicht bekannt war. Pacini, Generali, Mercadante sind die Opernkomponisten, die zuerst und am entschiedensten unter der von Mayr abgeleiteten Parole: »Neue Klänge« arbeiten, Pacinis »Gli Arabi nelle Gallie«, Generalis »I Baccanali di Roma«, Mercadantes »Elisa e Claudio«, sein »Il Bravo«, sein »il giuramento« die Hauptopern, welche die Richtung zeigen, nach der den Anregungen Mayrs am weitesten nachgegangen wurde. Das war die Entfaltung mächtigen, physisch überwältigenden Orchesterklangs. Diese Tonsetzer verlangen Piccoloflöten, drei Posaunen, Pauken, Trommeln, Becken, Kontratuben, Serpente und andere neue Instrumente regelmäßig, Pacini setzt einmal acht verschiedene Trompeten gleichzeitig in Tätigkeit. Das alles genügt noch nicht. Mit diesem großen Hauptorchester alternieren oder wirken Nebenorchester, vom Militär gestellte, Janitscharenmusik repräsentierende »bande« von der Bühne oder von erhöhten Balkons aus zusammen.

Die Führer der Mayrschen Schule sind leider auch mit dem, was ihre Partituren, namentlich die Mercadantes, an wirklich Schönem und Bedeutendem enthalten, für die Praxis seit langem tot. Aber in Meyerbeers »Robert«, auch in Aubers »Stumme von Portici«, in Wagners »Rienzi« lebt die fieberhafte elementare Freude am Glanz und der Macht orchestralen Vollklangs, die von jener Schule ausging, noch auf der heutigen Bühne. Zu den wenigen Opernkomponisten, die sich nicht mit berauschten, gehört Cherubini; nur das Tamtam in seinem C-Moll-Requiem könnte man auf die Rechnung der Mayrschen Schule setzen. Dagegen unterlagen Spontini und Rossini dem Zauber der Mayrjünger sehr stark, Rossini allerdings nur in den früheren Opern, am bedenklichsten im »Grafen von Ory«. In Deutschland hatte man mit den eigenen Opern Mayrs in Wien, Stutt-

gart, Dresden, München, Berlin und an anderen Orten beizeiten Bekanntschaft gemacht, ihm aber eine Stellung, wie in Italien, nicht eingeräumt und ihn verhältnismäßig früh fallen gelassen. Die Prinzessin Amalie von Sachsen äußert sich (in ihren Memoiren) schon 1819 über seine Adelasia, die sie in Frankfurt hört, sehr abfällig. Im deutschen Konzert (Gewandhaus) hielten sich Bruchstücke Mayrscher Opern bis 1830. Seine Schule kann man aber noch an Lindpaintner spüren. Ihre schlechten Seiten, die Ausartung in Roheit und Lärm, die Mayr selbst in »I Sensali del teatro« arg verspottet, werden von der Allgemeinen Musikalischen Zeitung Rochlitzens häufig genug getadelt; sehr bitter und beißend beklagt namentlich Aßmus, der Chronist des Lübecker Theaters, die üblen Wirkungen, die sie in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts auf den Geschmack des Publikums ausüben. Aber es wird nirgends gesagt, daß dieser Stil auch seine guten Seiten hatte, daß er nicht bloß auf massige und gewalttätige, sondern auch auf feine und subtile neue Wirkungen ausging. In Mercadantes Opern zeugt dafür besonders die Verwendung der Harfe unter den neuen Instrumenten, überall bieten schöne, zarte Soli von Blasinstrumenten, bei idyllischen Szenen angebracht, dafür die Belege. Auch die berühmten Klarinettensoli C. M. von Webers scheinen diesem Boden entsprungen zu sein.

Es konnte nicht fehlen, daß die von Mayr angeregte Erweiterung und Revolutionierung der Orchestertätigkeit über die Oper hinausgriff und auf allen Gebieten der musikalischen Komposition den Klangsinn neu belebte. Das äußert sich in der Emanzipation des Koloraturgesangs, in der instrumentalen Virtuosenmusik, im Paganini- und im Thalbergstil. Nachhaltiger und tiefer wirkte die Bewegung in der Symphonie und in den ihr verwandten Formen. Auch hier werden zuerst ihre gröbsten und sinnfälligsten Effekte übernommen. Dahin gehören die Posaunen, ohne die es von C. Czerny ab die Moralt, Henkell und die übrigen kleinen Symphoniker nicht mehr tun. In ihrem vollen Umfang hat die Erbschaft der Mayrschen Schule in der reinen Orchesterkomposition erst H. Berlioz angetreten und ihre wertvollen wie ihre bedenklichen Neuerungen mit altfranzösischen Traditionen und mit den Eingebungen ganz persönlichen Talents verschmolzen. Zwar spricht Berlioz nirgends von Mayr. Aber von seiner Schule konnte er nicht unberührt bleiben. Selbst in dem Fall, daß er in seinen römischen Jahren kein Theater besucht hätte, wäre er mit ihr auf den Straßen

und Plätzen zusammengetroffen und hätte er auch hier einen Bogen um sie geschlagen, mußte er durch die Werke Spontinis, der ihm eine Größe war, unter ihren Bann kommen. Durch Berlioz ist die positive Seite von Mayrs Arbeit, der Sinn für Kolorit, den Gesetzen der modernen Komposition dauernd eingefügt worden. Das Streben der Zukunft wird sich darauf zu richten haben, ihn von den Schlacken, die sich in der Schule Mayrs angesetzt haben, zu befreien.

I. Kants Musikauffassung und ihr Einfluß auf die folgende Zeit

Des hundertjährigen Todestages Immanuel Kants ist am 12. Februar 1904 in Deutschland öffentlich so spärlich gedacht worden, daß man der musikalischen Literatur keine besondere Unterlassungssünde vorwerfen darf, wenn sie die Gelegenheit, die Bedeutung des großen Philosophen für die Musikästhetik aufs neue zu klären, nicht benutzt hat. In Anbetracht, daß H. Ehrlich, als Geschichtschreiber der modernen Musikästhetik, Kant mit 12 Zeilen erledigt, daß die selbständigen ästhetischen Systematiker sein Verhältnis zur Musik höchstens streifen, daß außer F. Marschners Aufsatz: »Kants Bedeutung für die Musikästhetik der Gegenwart« (Kantstudien, Bd. VI, Heft 1) neuere Spezialarbeiten von Belang über das Thema nicht vorliegen, wäre es allerdings wünschenswert gewesen. Denn es lassen sich dem Gegenstand für die Kenntnis Kants im besonderen, für die Musikästhetik im allgemeinen fruchtbare weitere Ergebnisse abgewinnen. Vielleicht werden die in die zweite Gruppe fallenden die wichtigeren sein.

Da die Musik nicht für eine Fachgilde, sondern für die ganze Menschheit bestimmt ist, da sie zu verschiedenen Zeiten vom Laientum wichtige Entscheidungen empfangen hat, tun die Musiker recht daran, sich um die Aufnahme ihrer Kunst in der gebildeten Welt zu bekümmern. Nur darf dabei nicht des Guten zu viel geschehen und nicht die Vorsicht außer acht gelassen werden. Dafür daß zurzeit im ersteren Punkt gefehlt wird, genügt der Verweis auf die Grillparzer-Literatur. War die musikalische Kompetenz eines Dichters, der Cimarosa mit Bach und Beethoven auf dasselbe Brett stellt, auch nur eine Abhandlung wert? Für den Mangel an Vorsicht aber spricht die Tatsache, daß neuerdings die musikalischen Ansichten namhafter Philosophen ohne weiteres als beachtenswert und wichtig

behandelt werden. Bis zu den Zeiten Hegels und Herbarts besteht ein Unterschied zwischen Musikästhetik und Musikerästhetik. Jene bleibt eine interne Angelegenheit der Philosophen und hat nur so weit praktische Bedeutung, als sie von musikalischen Historikern, Biographen, Theoretikern, Rezensenten, die ihre Quellen in der Regel gar nicht nennen, benutzt, als Musikerästhetik kleingemünzt wird. Auch hier knüpft an Richard Wagner eine große Umwälzung an. Durch seine Schriften werden die Musiker Philosophiefreunde und ohne seine Schuld die Ästhetikerurteile über Tonkunst zu Offenbarungen. Hören wir darüber Paul Moos (Vorwort zur »Modernen Musikästhetik in Deutschland«): »Wie der Arzt« — sagt er —, »ohne selbst krank zu sein, die Gründe und den Verlauf der Krankheit besser kennt als der Patient, so war es den großen Philosophen beschieden das Wesen des Schönen mit dem Verstande tiefer zu durchdringen als die Künstler.« Um die Philosophen als die geborenen musikalischen Ärzte anzuerkennen, braucht es Sicherheit, daß sie die Musik so genau studiert haben und kennen, wie die Mediziner den gesunden und kranken Menschen und daß bei ihren musikalischen Richtersprüchen prozessuale Irrtümer ausgeschlossen sind. Mit dieser Vorbedingung aber hapert es. Gelehrte, welche von Posaunen in der »Eroica« sprechen oder die Behauptung von der seit der Zeit der Wiener Klassiker erfolgten Tempobeschleunigung als erwiesen annehmen, sind bei aller sonstigen Ehrfurcht als musikalische Kronzeugen abzulehnen und die musikalische Urteilsfähigkeit eines Nietzsche, der zwischen Wagner und Bizet schwankt, oder eines Schopenhauer, dem Rossini das höchste ist, muß mit einem Fragezeichen versehen werden. Die neuere Musikschriftstellerei baut häufig leichtgläubig auf Vergleichen und Aussprüchen großer Philosophen auch in solchen Fällen weiter, wo sie hohl oder trivial sind; die Musikphilosophen selbst üben aneinander eine viel schärfere Kritik. Robert Zimmermann z. B. läßt (in »Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft« I, 251) nur Herbart als seinen wirklich musikalisch gebildeten, d. i. technisch musikverständigen Vorgänger gelten. Das ist eine Ungerechtigkeit gegen Hand, wohl auch gegen Krause und Lotze. Keiner von diesen dreien hat sich eine ähnliche Blöße gegeben wie Herbart durch die Frage: Was mögen doch alle die alten Künstler, welche die möglichen Formen der Fuge entwickelten, auszudrücken beabsichtigt haben? Diese Frage ist gegen die Verfechter des musikalischen Ausdrucks gerichtet, aber ganz unsachlich ge-

stellt, indem sie generalisiert, wo nur spezialisiert werden darf. Die Fuge an sich hat ebensowenig eine besondere geistige Bestimmung wie das Sonett oder das Ghasel, sie ist eine für die verschiedensten Ideen geeignete Form. Herbart kann unmöglich das »Wohltemperierte Klavier« gekannt und verstanden haben.

Es ist nicht nötig weitere Fälle von mangelnder musikalischer Kapitelfestigkeit und Glaubwürdigkeit bei Ästhetikern vom Fach zusammenzutragen. Die angeführten erweisen genügend, daß zur Debatte über die musikalischen Grundansichten und Systeme der einzelnen Musikästhetiker eine strengere Prüfung ihrer persönlichen musikalischen Legitimation, ihrer technischen und geschichtlichen Ausrüstung gehört. Nach dieser unerläßlichen Regel, die grundsätzlich auch von Ehrlich und Moos anerkannt, aber nicht scharf genug eingehalten wird, soll hier mit Kant verfahren werden.

Kants Hauptwerk auf dem ästhetischen Gebiet ist die »Kritik der Urteilskraft« (1790), die (nicht von ihm selbst herausgegebene) »Anthropologie« (1798) fügt einige Ergänzungen hinzu. Die in diesen beiden Büchern enthaltenen Äußerungen über Musik zerfallen in direkte und indirekte. Unter letzteren sind diejenigen allgemeinen Kunstansichten des Philosophen zu verstehen, die seine musikalischen beeinflußt haben. Hier sollen zunächst von beiden Sorten die Hauptsätze ohne weitere Unterscheidung und ohne Zwischenbemerkungen in der Reihenfolge mitgeteilt werden, in der sie Kant ausspricht [1]). Da heißt es denn:

1. S. 3. Die Verlegenheit wegen eines Princips (des Urtheils) findet sich hauptsächlich in denjenigen Beurtheilungen, die man ästhetisch nennt.
2. S. 8. Die technisch praktischen Regeln der Kunst . . . . müssen nur als Corollarien zur theoretischen Philosophie gezählt werden.
3. S. 16. Urtheilskraft ist das Vermögen das Besondre als enthalten unter dem Allgemeinen zu denken. Ist das Allgemeine gegeben, so ist die Urtheilskraft, welche das Besondre darunter subsumirt, bestimmend. Ist nur das Besondre gegeben, wozu sie das Allgemeine finden soll, so ist die Urtheilskraft reflectirend.
4. S. 18. Das Princip der Urtheilskraft in Ansehung der Form der Dinge der Natur ist die Zweckmässigkeit der Natur in ihrer Mannichfaltigkeit.

---

[1]) Den Zitaten aus der »Kritik der Urteilskraft« liegt die Reclamsche Ausgabe (1878), denen aus der »Anthropologie« deren Königsberger zweite Auflage (1800) zugrunde; die im freieren Wortlaut, nur dem Sinne nach, im Auszug mitgeteilten Stellen sind im folgenden durch eckige Klammern [], kleine Zusätze durch runde () bezeichnet.

5. S. 31. Es giebt Erfahrungsurtheile und Geschmacksurtheile. Letztre sind von dem Gefühl der Lust abhängig, das (nach S. 28) nur subjective Bedeutung hat und der Erkenntniss eines Objects nicht dienen kann.

6. S. 38. [Der Mensch besitzt a) Gemüthsvermögen und b) Erkenntnissvermögen. In a) herrschen die Gefühle der Lust und Unlust vor und steigern sich zum Begehrungsvermögen, b) besteht aus Verstand, Urtheilskraft, Vernunft.]

7. S. 43. Der Geschmack ist das Vermögen der Beurtheilung des Schönen . . . . Um zu unterscheiden, ob etwas schön sei oder nicht, beziehen wir die Vorstellung (dieses etwas) . . durch die Einbildungskraft auf das Subject und das Gefühl der Lust oder Unlust desselben. . . . . Das Geschmacksurtheil ist also kein Erkenntnissurtheil, mithin nicht logisch, sondern ästhetisch . . . . subjectiv.

8. S. 45. Dasjenige Urtheil über Schönheit, worin sich das mindeste (persönliche) Interesse mengt, (ist) sehr partheilich und kein reines Geschmacksurtheil.

9. S. 46. Angenehm ist das, was den Sinnen in der Empfindung gefällt. (Da aber) unter dem Worte Empfindung eine objective Vorstellung der Sinne zu verstehen ist, wollen wir (diese Art Empfindung) mit dem sonst üblichen Namen Gefühl bezeichnen. Die grüne Farbe der Wiesen gehört zur objectiven Empfindung . . . ., die Annehmlichkeit derselben aber zur subjectiven Empfindung.

10. S. 51. Das Angenehme, das Schöne, das Gute bezeichnen . . drei verschiedene Verhältnisse . . zum Gefühl der Lust und Unlust . . . Angenehm heisst Jemand das, was ihn vergnügt, schön, was ihm blos gefällt, gut, was geschätzt, gebilligt, d. i. worin von ihm ein objectiver Werth gesetzt wird. . . . . Unter allen diesen drei Arten des Wohlgefallens ist das des Geschmacks am Schönen einzig und allein ein uninteressirtes und freies Wohlgefallen.

11. S. 54. In Ansehung des Angenehmen bescheidet sich ein Jeder, dass sein Urtheil (sich auf) ein Privatgefühl gründet. . . . . Dem einen ist die violette Farbe sanft und lieblich, dem andren todt und erstorben. Einer liebt den Ton der Blasinstrumente, der andre den von den Saiteninstrumenten . . . . ein Jeder hat seinen besondren Geschmack.

Mit dem Schönen ist es ganz anders bewandt. [Nennt Einer ein Gebäude, ein Kleid, ein Concert schön, so muss es das für Alle sein.]

12. S. 63. Das Geschmacksurtheil bestimmt unabhängig von Begriffen . . . .
S. 64. Schön ist (also) das, was ohne Begriff allgemein gefällt.

13. S. 65. Das Geschmacksurtheil hat nichts als die Form der Zweckmässigkeit eines Gegenstandes zum Grunde.

14. S. 68. Das reine Geschmacksurtheil ist von Reiz und Rührung unabhängig.
S. 69. [Darin wird oft geirrt. Viele erklären das Grüne des Rasenplatzes, den Ton der Violine für schön — sie müssten sagen angenehm. Farbe und Ton können nur für schön gehalten werden, wenn beide rein sind.]

15. S. 70. Nimmt man mit Euler an, dass die Farben gleichzeitig auf

einander folgende Schläge (pulsus) des Äthers, so wie Töne der im Schall erschütterten Luft sind . . . so würden Farbe und Ton . . . auch für sich zu Schönheiten gezählt werden können.

16. S. 71. In . . . allen bildenden Künsten, sofern sie schöne Künste sind, ist die Zeichnung das Wesentliche. . . . . Die Farben, welche den Abriss illustriren, gehören zum Reiz . . . . [In der Musik entspricht der Zeichnung die Composition, der angenehme Charakter der Töne, ihre Mannichfaltigkeit und ihr Betracht machen jene nur anschaulicher.]

17. S. 76. [Das Geschmacksurtheil, das an den Gegenständen bestimmte Begriffe und Zwecke verlangt, ist nicht rein. Die freie, zwecklose Schönheit ist die höchste.] Dahin gehören freie Naturschönheiten, Blumen z. B. Was eine Blume für ein Ding sein soll, weiss ausser dem Botaniker schwerlich sonst Jemand und selbst dieser nimmt, wenn er darüber durch Geschmack urtheilt, auf den Naturzweck keine Rücksicht . . . Viele Vögel (der Papagei, der Colibri, der Paradiesvogel), eine Menge Schalthiere des Meeres sind für sich Schönheiten . . ., die frei und für sich gefallen. So bedeuten die Zeichnungen à la grecque, das Laubwerk zu Einfassungen oder auf Papiertapeten u. s. w. für sich nichts: sie stellen nichts vor, kein Object unter einem bestimmten Begriffe und sind freie Schönheiten. Man kann auch das, was man in der Musik Phantasien ohne Thema nennt, ja die Musik ohne Text zu derselben Art zählen.

In der Beurtheilung einer (derartigen) freien Schönheit ist das Geschmacksurtheil rein [und die Einbildungskraft spielt gleichsam in Beobachtung solcher Gestalten].

18. S. 93 u. 94. [Alles Steif-Regelmässige thut der Schönheit Abbruch] . . . Der Gesang der Vögel, den wir unter keine musikalische Regel bringen können, scheint . . . . mehr für den Geschmack zu enthalten als ein menschlicher Gesang, der nach allen Regeln der Tonkunst geführt wird . . . . Allein hier vertauschen wir vermuthlich unsre Theilnehmung an der Lustigkeit eines kleinen beliebten Thierchens mit der Schönheit seines Gesangs. Von Menschen, wie es mit dem Schlag der Nachtigall bisweilen geschieht, ganz genau nachgeahmt, würde er unserm Ohre ganz geschmacklos dünken.

19. S. 112. Das Gefühl des Erhabnen ist ein Gefühl der Unlust.

20. S. 136 u. 137. [Die von Burke und andern scharfsinnigen Männern unternommene psychologische Zergliederung ästhetischer Phänomene ist insofern berechtigt, als wie schon Epikur bemerkt hat, alles Vergnügen und Schmerz zuletzt doch (auch) körperlich ist. Aber es hört dabei alle Censur des Geschmackes auf.]

21. S. 145 u. 146. Das Geschmacksurtheil ist gar nicht durch Beweisgründe bestimmbar. . . . Wenn mir Jemand sein Gedicht vorliest, oder mich in ein Schauspiel führt, welches am Ende meinem Geschmack nicht behagen will, so mag er den Batteux oder Lessing . . . . und alle von ihnen aufgestellten Regeln zum Beweise anführen, ... so stopfe ich mir die Ohren zu und werde eher annehmen, dass jene Regeln der Kritiker falsch seien, als dass ich mein Urtheil durch Beweisgründe a priori sollte bestimmen lassen.

22. S. 168. Die Reize in der schönen Natur, welche so häufig mit der schönen Form gleichsam zusammenschmelzend angetroffen werden, sind

. . . . die einzigen Empfindungen, welche nicht blos Sinnengefühl, sondern auch Reflexion über die Form dieser Modificationen der Sinne verstatten und so gleichsam eine Sprache, die die Natur zu uns führt und die einen höhern Sinn zu haben scheint, in sich enthalten. So scheint die weisse Farbe der Lilie das Gemüth zu Ideen der Unschuld und nach der Ordnung der sieben Farben von der rothen bis zur violetten 1. zur Idee der Erhabenheit, 2. der Kühnheit, 3. der Freimüthigkeit, 4. der Freundlichkeit, 5. der Bescheidenheit, 6. der Standhaftigkeit und 7. der Zärtlichkeit zu stimmen. Der Gesang der Vögel verkündigt Fröhlichkeit und Zufriedenheit mit seiner Existenz. Wenigstens so deuten wir die Natur aus, es mag dergleichen ihre Absicht sein oder nicht. Aber dieses Interesse, welches wir hier an Schönheit nehmen, bedarf durchaus, dass es Schönheit der Natur sei und es verschwindet ganz, sobald man bemerkt, man sei getäuscht und es sei nur Kunst . . . . Was wird von Dichtern höher gepriesen als der bezaubernd schöne Schlag der Nachtigall in einsamen Gebüschen, an einem schönen stillen Sommerabende, bei dem sanften Lichte des Mondes? Indessen hat man Beispiele, dass . . . irgend ein lustiger Wirth seine zum Genuss der Landluft bei ihm eingekehrten Gäste dadurch . . . hintergangen hat, dass er einen muthwilligen Burschen, welcher diesen Schlag mit Schilf oder Rohr im Munde ganz der Natur ähnlich nachzuahmen wusste, in einem Gebüsche verbarg. Sobald man aber inne wird, dass es Betrug sei, so wird Niemand es lange aushalten diesem vorher für so reizend gehaltenen Gesang zuzuhören; und so ist es mit jedem andern Singvogel beschaffen. Es muss Natur sein, oder von uns dafür gehalten werden, damit wir an dem Schönen als einem solchen ein unmittelbares Interesse nehmen können.

23. S. 169 u. ff. [Kunst wird von der Natur, wird auch von der Wissenschaft und wird drittens vom Handwerk unterschieden.] S. 171. Wenn die Kunst dem Erkenntnisse eines möglichen Gegenstandes angemessen, blos ihn wirklich zu machen die dazu erforderlichen Handlungen verrichtet, so ist sie mechanisch, hat sie aber das Gefühl der Lust zur unmittelbaren Absicht, so heisst sie ästhetische Kunst. Diese ist entweder angenehme oder schöne Kunst.

Angenehme Künste sind die, welche blos zum Genusse abgezweckt werden. . . . Hierzu gehört . . . die Art, wie der Tisch zum Genusse ausgerüstet ist, . . . bei grossen Gelagen die Tafelmusik, ein wunderlich Ding, welches nur als angenehmes Geräusch die Stimmung der Gemüther zur Fröhlichkeit unterhalten soll und ohne dass Jemand auf die Composition derselben die mindeste Aufmerksamkeit verwendet, die freie Gesprächigkeit eines Nachbars mit dem andern begünstigt. Dazu gehören ferner alle Spiele, die weiter kein Interesse bei sich führen, als die Zeit unvermerkt verlaufen zu machen.

Schöne Kunst dagegen ist eine Vorstellungsart, die für sich selbst zweckmässig ist und obgleich ohne Zweck dennoch die Cultur der Gemüthskräfte befördert.

24. S. 174. Schöne Kunst ist Kunst des Genies. Genie ist (die) Naturgabe, welche der Kunst die Regel giebt. . . . Man sieht hieraus, dass Genie 1. ein Talent sei, dasjenige, wozu sich keine bestimmte Regel geben lässt, hervorzubringen, . . . folglich dass Originalität seine erste Eigenschaft sein müsse; 2. dass, da es auch originalen Un-

sinn geben kann, seine Producte . . . Muster d. i. exemplarisch sein, mithin . . . . andern . . . zum Richtmasse oder Regel der Beurtheilung dienen müssen; 3. dass es, wie es sein Product zu Stande bringe, selbst nicht wissenschaftlich anzeigen könne, sondern dass es . . . selbst nicht weiss, wie sich in ihm die Ideen dazu herbeifinden, auch es nicht in seiner Gewalt hat dergleichen planmässig auszudenken.

25. S. 190. Es giebt . . nur dreierlei Arten schöner Künste, die redende, die bildende Kunst und die (Kunst) des Spiels der Empfindungen als äusserer Sinneneindrücke. . . . Die redenden Künste sind Beredtsamkeit und Dichtkunst. . . . Der Dichter kündigt blos ein unterhaltendes Spiel mit Ideen an und es kommt doch so viel für den Verstand heraus, als ob er blos dessen Geschäft zu betreiben die Absicht gehabt hätte. Die Verbindung und Harmonie . . . der Sinnlichkeit und des Verstandes muss unabsichtlich zu sein . . . scheinen, sonst ist es nicht schöne Kunst.

S. 193. Die Malerkunst als die zweite Art bildender Künste, welche den Sinnenschein künstlich mit Ideen verbunden darstellt, würde ich in die der schönen Schilderung der Natur und in die der schönen Zusammenstellung ihrer Producte eintheilen. Die erste wäre die eigentliche Malerei, die zweite die Lustgärtnerei.

S. 195. Die Kunst des schönen Spiels der Empfindungen, die von aussen erzeugt werden . . ., kann in das künstliche Spiel der Empfindungen des Gehörs und der des Gesichts, mithin in Musik und Farbenkunst eingetheilt werden. — Es ist merkwürdig, dass diese zwei Sinne . . . . noch einer besondren . . . Empfindung fähig sind, von welcher man nicht recht ausmachen kann, ob sie den Sinn oder die Reflexion zum Grunde habe und dass diese Affectibilität doch bisweilen mangeln kann, obgleich der Sinn übrigens . . . . gar vorzüglich fein ist. . . . Bedenkt man . . . das Mathematische, welches sich über die . . . Schwingungen in der Musik und ihre Beurtheilung sagen lässt, und beurtheilt die Farbenabstufung nach (dieser) Analogie, zweitens zieht man die, ob zwar seltenen Beispiele von Menschen, die mit dem besten Gesicht von der Welt nicht haben Farben, und mit dem schärfsten Gehör nicht Töne [oder deren veränderte Qualität] unterscheiden können: . . . . so möchte man sich genöthigt sehen die Empfindungen von beiden nicht als blossen Sinneindruck, sondern als die Wirkung einer Beurtheilung der Form im Spiele vieler Empfindungen anzusehen. [Je nachdem wird man die Musik für das schöne Spiel der Empfindungen durch das Gehör oder angenehmer Empfindungen erklären.]

26. S. 196 u. ff. [Mehrere schöne Künste können sich in einem und demselben Producte verbinden]: Die Beredtsamkeit mit malerischer Darstellung . . . im Schauspiele, die Poesie mit Musik im Gesange, dieser aber zugleich mit malerischer und theatralischer Darstellung in einer Oper, das Spiel der Empfindungen in einer Musik mit dem Spiel der Gestalten im Tanz. Auch kann die Darstellung des Erhabnen . . . in einem gereimten Trauerspiele, einem Lehrgedichte, einem Oratorium sich mit der Schönheit vereinigen und in diesen Verbindungen ist die schöne Kunst noch künstlicher, ob aber auch schöner . . . . kann in einigen dieser Fälle bezweifelt werden. (Denn) in aller schönen Kunst besteht das Wesentliche in

der Form, welche . . . . den Geist zu Ideen stimmt, mithin ihn mehrerer solcher Lust und Unterhaltung empfänglich macht, nicht in der Materie der Empfindung . . . wo es blos auf Genuss angelegt ist, welches nichts in der Idee zurücklässt, den Geist stumpf, den Gegenstand anekelnd und das Gemüth . . . mit sich selbst unzufrieden und launisch macht.

Wenn die schönen Künste nicht . . . mit moralischen Ideen in Verbindung gebracht werden . . . dienen (sie) nur zur Zerstreuung. . . . Die Schönheiten der Natur sind zu der erstren Absicht am zuträglichsten, wenn man frühe dazu gewöhnt wird, sie zu beobachten, zu beurtheilen und zu bewundern.

27. S. 197. Unter allen (schönen Künsten) behauptet die Dichtkunst . . . den obersten Rang . . . weil (S. 199) in ihr alles ehrlich und aufrichtig zugeht und (sie) nicht verlangt, den Verstand durch sinnliche Darstellung zu überschleichen und zu verstricken.

S. 200. Nach der Dichtkunst würde ich, wenn es um Reiz und Bewegung des Gemüths zu thun ist, am nächsten . . . die Tonkunst setzen. . . .

S. 201. Wenn man dagegen den Werth der schönen Künste nach der Cultur schätzt . . ., so hat Musik unter den Künsten der untersten (Platz). Die bildenden Künste gehen ihr in diesem Betracht weit vor . . . [denn sie befördern durch Vereinigung von Verstands-Begriffen und Sinnlichkeit die Urbanität der obern Erkenntnisskräfte], die Musik geht von Empfindungen zu unbestimmten Ideen, die bildende Kunst aber von bestimmten Ideen zu Empfindungen. Die letzteren sind von bleibendem, die ersteren nur von transitorischem Eindrucke. Die Einbildungskraft kann jene zurückrufen und sich damit angenehm unterhalten, diese aber erlöschen entweder gänzlich oder wenn sie unwillkürlich von der Einbildungskraft wiederholt werden, sind sie uns eher lästig als angenehm. Ausserdem hängt der Musik der Mangel einer gewissen Urbanität (darin) an, dass sie, vornehmlich nach Beschaffenheit ihrer Instrumente, ihren Einfluss weiter als man ihn verlangt auf die Nachbarschaft ausbreitet und so sich gleichsam aufdrängt. . . . Es ist hiemit fast so wie mit der Ergötzung durch einen . . . Geruch bewandt. Der, welcher sein parfümirtes Schnupftuch aus der Tasche zieht, traktirt Alle um sich und neben sich wider ihren Willen.

S. 203. [Das Tonspiel gleicht dem Glücksspiel und der witzigen, Stoff zum Lachen bietenden Unterhaltung] . . . Nicht die Beurtheilung der Harmonie in Tönen oder Witzeinfällen . . ., sondern das beförderte Lebensgeschäft im Körper, der Affect, der die Eingeweide und das Zwerchfell bewegt, mit einem Wort das Gefühl der Gesundheit, welche sich ohne solche Veranlassung sonst nicht fühlen lässt, machen das Vergnügen aus, welches man daran findet.

28. Anthropologie S. 49. Was den Vitalsinn betrifft, (— Vitalempfindungen durchdringen den Körper unmittelbar soweit, als in ihm Leben ist —) so wird dieser durch Musik . . . . unbeschreiblich lebhaft und mannichfach nicht blos bewegt, sondern auch gestärkt, welches also gleichsam eine Sprache blosser Empfindungen ohne alle Begriffe ist.

29. A. S. 187. Selbst die Darstellung des Bösen oder Hässlichen muss schön sein . . . denn sonst bewirkt sie Ekel.
30. A. S. 191. Der Geschmack enthält eine Tendenz zur . . . Beförderung der Moralität. . . . Die Wahl des Wohlgefallens steht der Form nach unter dem Princip der Pflicht. . . . [Die Künste sollen den Menschen gesittet machen . . . und dadurch helfen ihn sittlich gut, moralisch zu bilden.]

Den hier angeführten Stellen, wo Kant über Künste und über Musik redet, müßten eigentlich noch die hinzugefügt werden, wo er auffallenderweise darüber schweigt. Besonders reich daran ist die Anthropologie. Ihre Vorrede nennt unter Quellen und Hilfsmitteln der Menschenkunde: Weltgeschichte, Biographie, »ja Schauspiele . . . und Romane«, sie behandelt die Affekte, die Leidenschaften, ohne dabei der Künste zu gedenken; der besondere Paragraph »vom Kunstgeschmack« übergeht die Musik.

Es braucht nicht erst eines Kuno Fischer, um an der Ästhetik Kants die Merkmale einer noch unfertigen Entwickelungszeit festzustellen. Beim Naturschönen, Vogelgesang usw., läßt er eine Deutung zu, beim Kunstschönen nicht, die Lustgärtnerei hat für ihn denselben Wert wie die Malerei, für die Geschmacksurteile lehnt er die Beweisgründe ab, verwirft damit also alle Kunstwissenschaft — das sind einige Proben von den Wunderlichkeiten, die, ebensowenig wie ihre Gründe, der heutigen Betrachtung entgehen können. Erst die Renaissanceperiode bemüht sich ernstlicher um die Gesetze der Schönheit und sucht sie, wie die Theorien Leonardo da Vincis und A. Dürers beweisen, vornehmlich im mathematischen Elemente, das wenigstens für die Musik, auch noch Leibniz und Euler als den wichtigsten Regulator ansehen. Im 18. Jahrhundert wird durch Engländer, Franzosen, durch die Deutschen der Wolfschen Schule der Kreis der künstlerischen Triebkräfte beträchtlich erweitert, aber auch durch die heterogensten Anschauungen verwirrt. Kant übernahm es hier zu klären. Der Versuch ist ihm nicht gelungen, er harrt bis heute noch der endgültigen Lösung; mindestens jedes Menschenalter wird ein neuer Schlüssel präsentiert. Daß die Aufgabe für Kant, wie er selbst (Satz 1) vorbemerkt, besonders schwierig war, zeigt sich schon äußerlich. Es gibt keine zweite Ästhetik, die in einem gleich abstrakten Ton gehalten ist, so umständlich und übervorsichtig jeden Satz verklausiert, so auf jedes Beispiel von Künstlern und Kunstwerken verzichtet, wie seine Kritik der Urteilskraft. Das unterscheidet ihn ungünstig von Home, von den Enzyklopädisten, von

Winckelmann, Lessing, von allen Mitarbeitern des 18. Jahrhunderts. Jeder unbefangene Leser wird daraus auf einen Mangel an praktischer Bekanntschaft mit den Künsten schließen müssen; ihn bestätigt die gesamte Kantforschung. Nur mit der Dichtkunst, in der Milton und Pope seine Lieblinge waren, war er vertrauter. Diese Fremdheit hat ein schönes Ergebnis gehabt: Kant tritt mit Wärme für die Naturschönheit ein und das war für eine Zeit, in der Zimmerkultur und Rokokodienst selbst einen Rousseau, obwohl er sich unter die Komponisten rechnete, gelegentlich ins kunstfeindliche Lager trieben, immerhin eine ästhetische Tat, ein Programm, das, wenn auch weniger einseitig, gelten wird, solange noch die Sonne auf- und niedergeht, solange es Seelenschmerzen gibt, gegen die, trotz D. F. Strauß, sämtliche Künste machtlos sind. Im übrigen hat Kants vorwiegend theoretisches Verhältnis zur Kunst ihn selbst und spätere Ästhetiker zu vielen falschen Thesen verleitet. In seiner allgemeinen Kunstbeurteilung liegen sie in Behauptungen vor wie: daß die technisch-praktischen Regeln für die Kunstphilosophie Corollarien, d. i. Nebensachen (Satz 2), daß die Geschmacksurteile von den Erfahrungsurteilen ganz verschieden seien (S. 5), daß das Geschmacksurteil mit Erkenntnis gar nichts zu tun habe (S. 7), daß der einzelne das Angenehme ganz absolut (ob violette oder rote Farbe, ob Blasinstrumente oder Streichinstrumente) bestimmen dürfe (S. 11), daß Farbe und Ton nur dann schön sind, wenn sie rein (unvermischt) auftreten (S. 14), daß die Zeichnung unter allen Umständen das Wesentliche (S. 16), daß das Gefühl des Erhabenen ein Gefühl der Unlust sei (S. 19) usw. Überall ist hier demselben großen Denker, der (S. 26) für die Naturschönheiten frühzeitige Gewöhnung ans Beobachten, Beurteilen und Bewundern verlangt, entgangen, daß für die Kunst diese Forderung der Erziehung und Bildung doppelt notwendig ist, für keine Art von Kunst aber in gleich hohem Grade wie für die Musik. Nur aus der schwachen Anlage und dem gänzlichen Mangel an musikalischer Schule erklärt es sich, daß er im Grunde nur die allereinfachste Art von Musik gelten läßt, daß er, kurz gesagt, über den Standpunkt des reinen Naturalisten nicht hinauskommt. Den guten Willen, ihr gerecht zu werden, beweist er dadurch, daß er andere Ansichten wenigstens in Betracht zieht, sich von einem Extrem aufs andere stellt. Einmal beleidigt er sie durch den Vergleich mit dem Glücksspiel, durch das Zuteilen des untersten Platzes der Künste (unter der Lustgärtnerei); bei anderer Gelegenheit weist

er es nicht ganz ab, daß sie Sprachgewalt besitzt, sie interessiert ihn von der mathematischen und medizinischen Seite (als auf den Körper und besonders das Zwerchfell wirkende Lust); in der Anthropologie endlich nimmt er sie von der Fähigkeit der Künste, den Menschen sittlich-gut, moralisch zu bilden, mindestens nicht aus. Aber die freundlichen Regungen treten gegen die offenbare Antipathie merklich zurück: Kant vermag der Musik keine Ideen, keinen Stoff zur Reflexion, keinen Kulturwert abzugewinnen. Das ergrimmt ihn und in diesem Grimme zeichnet er das Zerrbild von der Tafelmusik (S. 23), erklärt er das musikalische Gedächtnis als eine Belästigung, wirft der Tonkunst Mangel an »Urbanität« vor (S. 27). Summa summarum: Der große Philosoph steht auf Seite Ernestis und anderer Schulrektoren des 18. Jahrhunderts, denen aus Disziplinargründen die Musik ein Dorn im Auge ist. Noch klarer als aus Kants Schriften wird das aus seiner Biographie. »Musik« — heißt es bei Borowski (S. 179) — »hielt er vor unschuldige Sinnenlust. Mich selbst in meinem 16. Jahre und mehrere seiner damaligen Schüler ermahnte er sehr herzlich, sich ihr nicht hinzugeben, indem viele Zeit zur Erlernung und noch mehrere zur Übung darin, um es zu einiger Fertigkeit zu bringen, immer zum Nachtheil anderer ernsthafterer Wissenschaften erfordert werde. An Trauermusiken fand er nun vollends kein Behagen. Er glaubte . . . daß, wenn man schon sein Ohr dieser Kunst hingäbe, man wenigstens dadurch daß Aufheiterung und Frohsinn uns zu Theil wurde, belohnet werden müsse.« An früheren Stellen erzählt derselbe Gewährsmann, daß Kant ein teilweises Verbot des Singens in dem seiner Wohnung nahe liegenden Gefängnis durchsetzte, und daß er »Beehrungen der Studierenden durch Abendmusiken« auswich. Gehen wir in der Biographie über die Studentenzeit, die Gymnasialjahre bis in die Kindheit zurück — nirgends eine Spur von Musik! Auch in seinen »Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen« (1764), in den »Nachrichten von der Einrichtung der Vorlesungen« (1765), die den Schul- und Universitätsunterricht behandeln, kommt sie nicht vor. Und doch war Königsberg, wie es außer den Namen: Eccard, Stobaeus, Albert, Sebastiani die Nachrichten in Pisanskis »Entwurf etc.« beweisen, seit Jahrhunderten eine gute Musikstadt und hat sich als solche noch mit der frühen Einführung von Bachs »Matthäuspassion« im 19. Jahrhundert bewährt. Für die Kantsche Zeit insbesondere wissen wir aus der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung« (II, 477), daß

dort zwei wöchentliche Konzerte nebeneinander wirkten, dazu trat noch das »große Konzert« alle drei Wochen in Tätigkeit. Neue Symphonien, auch die von Haydn und Mozart, wurden durch diese Konkurrenz schnell bekannt. Von bedeutenderen Chorwerken werden Pergolesis »Stabat Mater« und Schulzens »Athalia« genannt, Grauns »Tod Jesu« ist selbstverständlich. Im ganzen ergibt das Königsberger Konzerttableau, zur teilweisen Entlastung Kants, etwas viel neapolitanische Schule. Auf der Durchreise ließen sich auch zahlreiche Virtuosen hören. Über das Theater wird im 7. Jahrgang (S. 74), kurz nach Kants Tod allerdings geklagt. Aber wir erfahren doch hier und noch eingehender aus Woltersdorffs Chronik der Königsberger Bühne, daß seit Beendigung des siebenjährigen Kriegs die gangbarsten Opern und Halbopern von Hiller, Benda, Dittersdorf, von Monsigny und Grétry, von Paisiello und Cimarosa auf der Spielliste nicht ausgingen. Mozarts »Entführung« hätte Kant 1789, den »Don Juan« 1793, die »Zauberflöte« 1797 hören können, ohne zu reisen. Darauf, daß er irgendwann Konzerte besucht haben kann, führt Nr. 17 der oben mitgeteilten Sätze, da, wo von den »Phantasien ohne Thema« die Rede ist. Die Regel, die wir in allen einschlagenden Biographien noch bis zu Moscheles verfolgen können, war: daß die Virtuosen über eine bekannte Opernmelodie oder ein Lied, das gewöhnlich vom Publikum bestimmt wurde, phantasierten. Nur diese Art von Phantasien, die meistens auf Variationen hinausliefen, läßt Kant gelten, die anderen nennt er »Phantasien ohne Thema« und verwirft sie, weil sie »nichts vorstellen« und mit ihnen erklärt er die »Musik ohne Text« überhaupt, d. i. die ganze Instrumentalmusik für ziemlich geringwertig. Er versteht sie nicht; das Höchste, was er ihr zutraut ist: daß sie von »Empfindungen zu unbestimmten Ideen« führt.

Man kann Kant entgegenhalten, daß dieser Ausfall durch anderweitigen Gewinn ausgeglichen wird. Die Hauptfrage ist aber doch wohl die: Verstehen wir die »Musik ohne Text« auch nicht? Um diese Frage wird heute noch in der Musikästhetik gestritten oder wohl auch nur gepoltert. Sie ist im »Jahrbuch« bereits früher dahin beantwortet worden, daß wir unter gewissen Bedingungen Instrumentalmusik sehr wohl verstehen können und bei diesem »ja« wird es zu bleiben haben. Wenn nicht, müssen wir noch weiter gehen als Kant mit dem Gesang im Büttelhaus; wir müssen wie das Mittelalter die selbständige Instrumentalmusik unterdrücken und aus der Welt

schaffen. Erweist sich's, daß sie auch in der Hand bestgeschulter Komponisten und für den Geist musikalisch wirklich und innerlich erzogener Hörer nicht über die Begriffslosigkeit und das Nebelspiel hinauskommt, so ist sie eine arge Kulturgefahr und nicht bloß »vor unschuldige Sinnenlust« zu halten. Wir brauchen indes dieses Beweisverfahren kaum erst abzuwarten. Den Komponisten gibt u. a. Beethoven den Weg in seinen fertigen Werken und noch mehr in seinen Skizzenbüchern. Für die Musikkonsumenten aber tut es die Parole »richtige Erziehung«! Wir müssen mit anderen Worten zur »Affektenlehre« zurückkehren, die der Grundpfeiler der Musikauffassung vor Kant war. Sie vertritt Luther, sie vertritt später mit den Historikern und Theoretikern des 18. Jahrhunderts auch Lessing (in der Hamburgischen Dramaturgie), zu ihr bekennen sich ferner die zahlreichen Dichter, die in Kants Zeit und später Musik oder Gesang besungen haben. Bei ihr stand sich die Musik, trotz zeitweiligen Unfugs, sehr gut. Denn die Annahme, daß sie eine manchmal reichere, manchmal ärmere Schwester der Sprache sei, ergab die Folgerung, daß ihr Wortschatz und ihre Grammatik gründlich gelernt und beherrscht sein wollten. Wenn Kant dieser Theorie vom Affekt Wert und Bedeutung absprach (Kritik d. U. K., S. 200), so geschah das auf Grund persönlichen Unvermögens und blieb zunächst ohne Folgen, weil die oben erwähnte Musikerästhetik von Kant keine Notiz nahm. Die bekannten Angriffe Herders (in der »Kalligone«), die bis 1809 in der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung« immer wiederkehrenden Ausfälle gegen den »Antagonisten der Tonkunst«, der die Musik dem Glücksspiel gleichgestellt hatte, die fleißige Schutzschrift von C. F. Michaelis (»Über den Geist der Tonkunst«, 1795), die neue Anklage H. J. Henningks (»Kurze Geschichte über den Ursprung und Fortgang der Musik«, 1824) treten als unbedeutende Plänkeleien gegen die Hauptsache zurück: daß die Vertreter der Musikerästhetik, an ihrer Spitze Th. A. Hoffmann und F. Rochlitz fortfuhren, Beethovensche Symphonien, Haydnsche Oratorien, Glucksche, Mozartsche Opern und andere ältere und neuere Musik auf Grund der Affektenlehre zu betrachten und zu erklären. Erst mit H. G. Nägeli, dessen »Vorlesungen über Musik« vom Jahre 1826 an die Stelle von D. Schubarts »Ideen etc.« rücken, tritt ein zeitweiliger Abfall ein und zwar unter Kants Einfluß. Von ihm übernimmt Nägeli außer zahlreichen Redebildern, wie der von der »Zeichnung à la grecque« abgeleiteten

»Arabeske«, ein Kernstück, den 25. Satz nämlich, der in der Musik ein »Spiel der Empfindungen« (des Gehörs) sieht. Während nun Schiller (in den Briefen über ästhetische Erziehung) Kants »Spiel« dadurch vor Mißverständnissen geschützt hatte, daß er den Spieltrieb als Produkt von »Stofftrieb« und »Formtrieb« hinstellte, weist Nägeli als Pestalozzianer (S. 32 der »Vorlesungen«) dem Spieltrieb eine souveräne Stelle in der Tonkunst zu und bricht damit der Phantastik eine breite Gasse. Die schädlichen Wirkungen dieser für die Beethovensche Epoche ausgesucht verkehrten Theorie Nägelis traten sofort und stark zutage. In der Kritik herrscht der Magister G. W. Fink, in der Komposition die Ornamentistenschule: Hummel—Herz—Hünten; unverdienterweise wird ihr Wesen schließlich durch Chopin verklärt. Auch auf der anderen Seite, bei den Vertretern der spekulativen Musikästhetik, hat der Kantsche Satz vom »Spiel der Empfindungen« Verwirrung angerichtet. Alle die Philosophen, die sich mit dem »Inhalt« der Musik beschäftigen, suchen ihn einseitig in Vorstellungen des Gefühls und Gemüts. Die Affektenlehre wieder in ihr volles Recht eingesetzt zu haben, ist das Verdienst R. Schumanns und seiner für musikalische Tätigkeit das gesamte seelische Vermögen, Gefühl, Phantasie, Verstand und Wissen fordernden Kritiken. Daß er auch als Redakteur nach dieser Richtung wirkte, beweist am deutlichsten Kahlerts Aufsatz über »das musikalische Element in der Sprache« (Neue Zeitschrift für Musik, Jahrg. 1837). Den nächsten empfindlichen Stoß erfährt die auf der Affektenlehre stehende Musikerästhetik dann durch Hanslicks Pamphlet »Vom Musikalisch-Schönen« (1854). F. Marschner hat (a. a. O.) zum erstenmal öffentlich die Verwunderung darüber ausgesprochen, warum Hanslick nicht Kant als seine Quelle angibt. Hanslick überträgt allerdings an vielen Stellen einfach Kant in ein allgemein verständliches, witziges, pointiertes, durch Dialektik und Beispiele fesselndes Deutsch und übernimmt von dem Königsberger auch Vergleiche und Einzelheiten. Es genügt, auf Nr. 17 der Kantschen Sätze zu verweisen. Aber sein Grundgedanke kommt auf die Rechnung Nägelis und nicht die Kants. Kant bemängelt nur den Wert des Musikinhalts, Hanslick aber spricht in der Hitze der durch die Neudeutschen veranlaßten Zeitkämpfe der Musik den Inhalt vollständig ab; heute, wo niemand mehr daran zweifelt, daß Hanslick übertrieben und geirrt hat, darf ihm zugestanden werden, daß auch er den philosophischen Sinn der musikalischen

Welt neu belebt und daß er zu einem Ausgleich zwischen Musikästhetik und Musikerästhetik viel mit beigetragen hat. Kommt es in einer hoffentlich baldigen Zukunft dazu, daß unter den Philosophen nur die musikalisch geschulten, unter den Musikern nur die auch philosophisch gebildeten Köpfe sich über Wesen und Gesetze der Tonkunst vernehmen lassen, so wird dann zu entscheiden sein, ob auch die musikalischen Denker in die Losung »Zurück zu Kant!« einstimmen dürfen. Die besonderen musikalischen Urteile Kants wird man in diesem Falle samt und sonders preisgeben müssen; den größeren Teil seiner allgemeinen Kunstästhetik dagegen hat auch die Musik als eine große und glänzende Leistung dankend anzuerkennen. Insbesondere kann ihr 13. Satz, der die Harmonie von Form und Inhalt verlangt, der Komposition aller Zeiten, voran der gegenwärtigen, kaum nachdrücklich genug eingeschärft werden.

Mozart in der Geschichte der Oper

Wenn Deutschland nach Herder, Kant und Schiller jüngst auch Mozart gefeiert hat, so muß diese der Musik gezollte Anerkennung die Musiker daran erinnern, daß es noch ungetane Mozartarbeit, noch offene Mozartfragen gibt. Zu letzteren gehört, zu einem guten Teil wenigstens, die Frage nach Mozarts Stellung in der Geschichte der Oper. Da er als dramatischer Komponist an der heutigen Bühne das 18. Jahrhundert allein vertritt — Gluck gibt nur Gastrollen — da seine Musik noch frisch und volkstümlich wirkt, wie kaum irgendeine neue, ist ihm hier ein ganz hervorragender Platz ohne weiteres sicher. Aber über Licht und Schatten, über das wirklich Eigne, das wahrhaft Große in Mozarts Werken, über sein Verhältnis zu Vorgängern und Zeitgenossen herrscht nicht bloß in der Populärschriftstellerei Unklarheit — auch die wissenschaftliche Mozartliteratur hat hier Lücken.

Mozarts geschichtliche Stellung als Opernkomponist ist, wie der Kundige weiß, eine Doppelstellung. Von seinen 20 selbständigen und vollständig erhaltenen Bühnenmusiken fallen 15 auf die italienische Oper und nur 5 auf das deutsche Singspiel. Mozart ist demnach in erster Linie italienischer Opernkomponist und steht in dieser Eigenschaft mit einer großen Anzahl bedeutender deutscher Musiker des 18. Jahrhunderts zusammen. Von dem Augenblick an, wo die Versuche die italienische Oper, das Weltwunder des 17. Jahrhunderts, die nächst der Ausbildung der Mehrstimmigkeit wichtigste musikalische Tat des zweiten christlichen Jahrtausends, selbständig national nachzubilden, — von dem Augenblick an, wo diese Versuche an der Unfähigkeit der deutschen Dichter gescheitert waren, wurde Deutschland musikalisch zur italienischen Provinz. Diese Fremdherrschaft, an die noch heute jedes forte und piano, an die unsere ganze musikalische Terminologie erinnert, besiedelte die Residenzen, die großen, dann die kleinen mit, sie besiedelte die

Reichsstädte und die Mehrzahl der Meßstädte, mit förmlichen italienischen Musikerkolonien, Kastraten und Primadonnen an der Spitze. Den einheimischen Kräften erschlossen sich die höheren Stellen nur auf Grund eines italienischen Lehrbriefs. Wer, wie z. B. Seb. Bach, ihn nicht beibringen konnte, der war mit allem Talent als Kantor oder Organist in die Provinz verwiesen. Diesem geschichtlichen Zwang sich fügend, schlug auch Mozart, sobald unter seinen überraschenden Proben von Frühreife die dramatischen sich als die erstaunlichsten erwiesen hatten, die italienische Karriere ein und blieb bis ans Lebensende in italienischen Diensten.

Da ist es nun auffällig, daß von den italienischen Opern Mozarts von jeher nur der dritte Teil praktisch beachtet worden ist. Auch unsere Zeit, die so gern vergessene und verkannte Kunst zu Ehren bringt, begnügt sich mit diesem Drittel und unterscheidet in ihm zwei Gruppen: »Don Juan« und »Figaro« sind Lieblingsopern und gelten als persönlichste Leistungen Mozarts, »Idomeneo«, »Titus« und »Cosi fan tutte« kommen in der Regel nur bei Mozartzyklen als interessante Fossilien zum Vorschein. Für alle schwachen Stellen ist die sogenannte italienische Schule der Sündenbock; Hanslick, Bulthaupt und wer sonst über seine Opern geschrieben hat, — alle versichern uns, daß Mozart immer und ohne jeden Abzug das Höchste geleistet habe, was der italienische Stil überhaupt zuließ und sie dürfen sich hierfür auf die Autorität des bedeutendsten Mozartbiographen, Otto Jahn berufen. Nach Jahn hat Mozart in seinen italienischen Opern »die Tradition einer langen Entwickelung .... zum Abschluß gebracht«, ist als der Meister der Meister zu betrachten.

Ist diese Ansicht richtig, dann läßt sich das Verhalten der Italiener gegen Mozart nicht begreifen. Sie, die einen Händel und Gluck, die allen in die italienische Schule eintretenden Deutschen liebenswürdige Herren waren, die in unserm Landsmann Hasse sogar jahrzehntelang den Führer und das Orakel der italienischen Musik verehrten, haben ja auch die ersten Opern des an der Schwelle zum Jünglingsalter stehenden Wunderknaben Mozart, sie haben seinen »Mitridate«, seinen »Ascanio«, seinen »Lucio Scilla« in Mailand sehr freundlich aufgenommen. Bei dem kurzen Lokalerfolg ist es aber geblieben. Es tauchen zwischen 1770 und 1790 an den Hauptbühnen von Venedig und Neapel Deutsche genug auf, außer Hasse und dem Londoner Bach: Gottlieb Naumann, Friedrich Wilhelm Rust,

Joseph Schuster, Peter Winter, Franz Sterkel; nach dem Namen Mozart sucht man vergeblich. Noch weniger scheint man von den Mailänder Triumphen im italienischen Deutschland erfahren zu haben. Vom Kurfürsten von Bayern wird Mozart 1777 als vollständiger Anfänger und Neuling behandelt und er, der als geborner Theaterkomponist von sich schreibt: »wenn ich nur von einer Oper reden höre, bin ich ganz außer mir«, liegt in seiner besten Zeit wiederholt jahrelang brach, erhält keinen Auftrag. Später haben ihn die italienischen Truppen in München, Wien und Prag bekanntlich herangezogen, aber doch weniger als geringere Mitbewerber. Der literarische Wortführer der italienischen Musik in Deutschland, Wilhelm Heinse, kennt Mozart in seiner 1795 erschienenen »Hildegard von Hohenthal« nur als Klavierkomponisten.

Diese Tatsachen legen es nahe, der Frage: hat Mozart in seinen italienischen Opern die Forderungen der italienischen Schule erfüllt oder gar übertroffen? — nochmals näherzutreten. Diese Frage hat bereits eine längere Geschichte. Ihr erster Teil liegt in Korrespondenzen aus den wenigen italienischen Städten vor, die es am Anfang des 19. Jahrhunderts mit Mozartschen Opern versuchten. Der ergiebigste Sammelplatz für diese Berichte ist Rochlitzens »Allgemeine Musikalische Zeitung«, das Hauptstück, das sie bringt, ein ausführliches Referat über die römische »Don Juan«-Aufführung vom 11. Juni 1811. Daraus erfahren wir, daß bei aller Anerkennung des Mozartschen Genius den Römern die Form, die Architektur der dramatischen Hauptstücke nicht immer recht ist. Bald folgen diesen Korrespondenzen und gelegentlichen Bemerkungen eingehende Kritiken. Am bekanntesten ist aus dieser Gruppe die »Don Juan«-Vision des Gespenster-Hoffmann; beachtenswerter sind die Aufsätze, die 1845 Leopold von Sonnleithner in der »Cäcilia« über die Opern Mozarts bis zum »Idomeneo« veröffentlicht hat, beachtenswert durch die Unbefangenheit des musikalischen Urteils und beachtenswert dadurch, daß Sonnleithner doch wenigstens einen Gluck und einen Paisiello zum Vergleich heranzieht. Hieran hat z. B. Ignaz von Seyfried, der Mozart als Opernkomponisten an derselben Stelle 12 Jahre früher behandelt, nicht gedacht. Ihm ist es selbstverständlich, daß sich Mozart von allen »Vorgängern und Nebenbuhlern« lediglich durch die gewaltigsten Vorzüge unterscheidet. Otto Jahn, dem nicht bloß die Mozartforschung, sondern die Musikerbiographie überhaupt, diese wegen der Einführung gründlicher Analysen, so viel verdankt,

ist ähnlicher Ansicht. Wohl spricht er mehr von den Italienern als die früheren Mozartbiographen, aber gerecht wird er ihnen nicht: die unbedingte Überlegenheit Mozarts ist auch ihm Axiom. Darauf hat zum erstenmal nachdrücklich Friedrich Chrysander in seinen Untersuchungen über »Mozarts Jugendopern«[1]) hingewiesen und im Gegensatz zu Jahn die italienische Qualifikation der Mozartschen Arbeiten von Fall zu Fall, Nummer für Nummer, einer streng geschichtlichen, auf genauer Kenntnis von Wesen und Stil der italienischen Oper in der Mozartschen Zeit beruhenden Prüfung unterzogen. Chrysander bricht schon beim »Mitridate« ab, beweist aber bis dahin die Unhaltbarkeit von Jahns Ansichten unwiderleglich. Wenn hier, allerdings nur in großen Zügen, versucht wird seinen Weg weiter und zu Ende zu gehen, so wird es nötig sein, von seinem Verfahren darin abzuweichen, daß Mozarts Leistungen in der opera seria von denen in der opera buffa streng geschieden werden.

Die opera seria, d. i. die auf griechische Sage und auf alte Geschichte gestützte große Oper der Italiener, war zur Zeit Mozarts keineswegs, wie Jahn gelegentlich des »Titus« bemerkt, auf das Altenteil eines »höfischen Festspiels« gesetzt, sondern sie genoß, nach Ausweis der Statistik, in Venedig und Bologna dasselbe Ansehen wie in den Residenzen und galt nach wie vor, als Erbin der antiken Tragödie, als Abschluß des Renaissancewerks für die vornehmste Art von Musikdrama. Es kommt hier nicht auf die Berechtigung dieses viel bestrittenen und verspotteten Anspruchs an, sondern nur darauf, daß er 1770 noch in voller Kraft bestand und daß demzufolge, wie alle neu auftauchenden Komponisten, auch Mozart sich vor allem in der opera seria zu legitimieren hatte. In diesem Sinne erklärt Mozart selbst noch 1778 dem Vater, »eine seria will ich schreiben, keine buffa!« Auch die Bedeutung Metastasios, an dessen Operndichtungen Mozart mit allen Mitarbeitern in erster Linie gewiesen war, kann außer Betracht bleiben. In Italien wird Metastasio noch heute mit Homer und Shakespeare in einem Atem genannt. Das geht sicher zu weit. Aber wenn auf der anderen Seite die neue deutsche Musikkritik ihn als komische Person behandelt, so darf einmal darauf hingewiesen werden, daß seine Virtuosität in der Gestaltung und Einstellung von Sentenzen wohl selbst auf Schiller ihren Einfluß geübt und daß

---

[1]) Allgemeine Musikalische Zeitung, Jahrg. 1878 und 1882. (Rieter-Biedermann.)

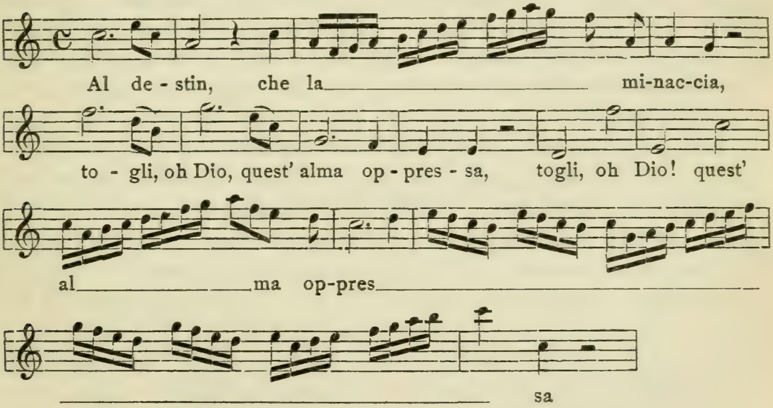
noch Heinrich Leo die Beschäftigung mit Metastasio unter die Pflichten der allgemeinen Bildung gerechnet hat. Jedenfalls sind Metastasios Operndramen mehr als seelenlose Puppenspiele; in allen finden sich Charaktere und Situationen, die tief wirken können, sobald sie die Musik eines wirklichen Meisters belebt.

Solche echte, aufs Hohe und Ernste, aufs Dramatisch-Wesentliche gerichtete Meister hat die opera seria in der Florentiner, in der Venezianischen, sie hat sie auch in der Neapolitanischen Schule gehabt. Aber es liegt an dem verhängnisvollen Dualismus im Wesen der Musik, daß dieses Meisterregiment immer wieder von leichteren, der Sinnlichkeit und den souveränen Volksinstinkten entgegenkommenden Geistern durchkreuzt werden kann. Ganz besonders hat die italienische Oper des 18. Jahrhunderts unter dieser Wetterwendigkeit und unter einem allzu volksfreundlichen Barometerstand zu leiden gehabt. Gerade in einem solchen kritischen Augenblick findet sich Mozart im italienischen Lager ein. Es ist die Zeit, wo die Häupter der zweiten Neapolitanischen Schule, wo die Hasse, Perez, Terradellas, Jomelli, Traetta im Repertoir vor den Neuneapolitanern zu weichen beginnen, wo in der Musik der opera seria der charaktervolle, unter Umständen harte Ton der Glätte und der selbstherrlichen, formalen Schönheit Platz macht. Mozart würde, obwohl er, anders als Händel und Beethoven, nicht zu den eigentlichen Kraftnaturen und nicht zu den Dramatikern gehört, die zu Vätern eines »Götz von Berlichingen« und eines »Tell« bestimmt scheinen, Mozart würde dennoch auch auf die Hassesche Seite gepaßt und ihr sehr genützt haben. Er ist jedoch gar nicht in die Lage gekommen, selbst zu prüfen und zu entscheiden. Das Schicksal und der praktisch berechnende Vater dirigierten ihn zu der neuen Partei. Der Londoner Aufenthalt im Jahre 1764 und die Bekanntschaft mit Joh. Christian Bach, dem jüngsten Sohn Sebastian Bachs, haben den Ausschlag gegeben. Der Londoner Bach hat den empfänglichen Knaben zuerst in die Schule genommen und mit den beim Publikum zurzeit am meisten beliebten Methoden der Opernkomposition bekanntgemacht. Zum Teil war der Einfluß Bachs gut. Wer seine »Orione«, seine »Zanaida«, seinen »Temistocle« kennt, wird geneigt sein, ihm einen Anteil an den schönen Largos zuzuschreiben, die uns unter anderem in der Partie der Gräfin im »Figaro« begegnen. Auch Mozarts rasches Eintreten für frisch auftauchende musikalische Mittel ist eine Folge von Bachs Instruktion; ohne

diese hätte er kaum den Chor und die Klarinetten so zeitig in der opera seria verwendet. Aber Bachs Opern haben in Mozarts naives Künstlergemüt auch eine gefährliche Dosis Koloraturgift eingeträufelt. Die Weiterführung des Drills für die opera seria durch Gesangsvirtuosen, wie der berühmte Sopranist Manzuoli, später der Tenorist Raaff, war nicht geeignet, diesen Schaden zu heilen. Als Mozart endlich Vertreter der anderen, der dramatisch strengeren Richtung kennen lernte, standen seine Grundsätze schon so fest, daß er sich eines Besseren nicht mehr belehren ließ. Die »Armida abbandonata« des Jomelli macht ihm 1770 bei der Aufführung in Neapel zwar einen »gescheiten«, aber mehr noch einen »altväterischen« Eindruck. Ob Mozart in Wien 1767 und 1768 Hassesche Opern gehört hat, läßt sich nicht feststellen. Nur für die Bekanntschaft mit Galuppis »Demofonte« und mit der »Ipermestra« und der »Astrea placata« Francesco di Majos lassen sich aus Mozarts Opern Zeugnisse erbringen. Mit Majo, dem Benjamin der zweiten Neapolitanischen Schule, zu dem wohl Freund Raaff hingeführt hat, verband Mozart eine starke Geistesverwandtschaft. Wo Mitleid und Rührung zum Ausdruck kommen, sind die beiden Komponisten kaum zu unterscheiden.

Jedenfalls treten aber die Eindrücke aus der Hasseschen Gruppe ganz zurück gegen die Einwirkung, welche die Neuneapolitaner, unter ihnen außer Bach vor allem Lampugnani und Latilla, auf Mozarts Auffassung der opera seria ausübten. Mit ihnen teilt er die Grundanschauung, daß der Komponist, um ein Wort Leopold Mozarts zu brauchen, vor allem das musikalisch »Populare« zu beachten habe. Der Musik der Neuneapolitaner gleicht die Mozarts durch das Vorherrschen weicher und anmutiger Töne, sie gleicht ihr in der konventionellen, formelhaften Behandlung des Seccorezitativs. Das liebt Mozart gar nicht, gelegentlich möchte er es sogar durch gesprochenes, nur melodramatisch begleitetes Wort ersetzen. Mit diesen Neuneapolitanern endlich geht Mozart auf eine äußerlich drastische, um nicht zu sagen theatralische Rhetorik aus, die mit großen Intervallen, mit weit ausholenden Läufen den Schein innerer Erregung und Ekstase zu erwecken sucht. Mozart überragt nun diese Neuneapolitaner, die in der Regel ausschließlich gemeint sind, wenn von seinem Verhältnis zur italienischen Schule die Rede ist, samt und sonders durch die Fülle und Vielseitigkeit der angeborenen musikalischen Begabung. Aber er war auf der anderen Seite gegen sie dadurch stark im Nach-

teil, daß er der opera seria innerlich viel fremder gegenüberstand. Fern von den Zentren des Musikdramas aufgewachsen, trat er an die opera seria in einem Alter heran, wo ihm für ernste dramatische Probleme die Lebenserfahrung fehlte. Auch Pergolesi und Francesco di Majo haben schon als halbe Knaben große Opern geschrieben; sie hatten dabei als gebürtige Neapolitaner die rasche seelische Entwickelung des Süditalieners und die im täglichen Verkehr gewonnene Vertrautheit mit dem Formenwesen der Gattung in die Wagschale zu werfen. Mozart hat sich bemüht, diesen Vorsprung durch eifrige Beachtung der musikalischen Eigenheiten der Neuneapolitaner auszugleichen und darin hat er lange Zeit zuviel getan, ganz besonders im Aufbau der Arienthemen. Gleich die erste Arie (der Aspasia in »Mitridate« bringt hierfür ein Beispiel:



Mit der Häufung von großen Intervallen, die nichts auszudrücken haben, mit den Koloraturen an falschen Stellen ist dieses Thema eine Musterkarte von Kuriositäten; es klingt wie ein pathetischer Racheschwur und soll ein Gebet sein. Im »Lucio Scilla« ist Mozart in der Übertreibung des thematischen Ausdrucks noch viel weiter gegangen. Nun sind ja auch die Neuneapolitaner an falschem Theaterpathos sehr reich, am merkbarsten die seriösen Opern Cimarosas. Aber sie fallen damit nicht so unbedacht ins Haus, sondern warten in der Regel, bis das Stück im Gang ist, zweitens aber führen sie die Hauptthemen ihrer Arien viel bühnengerechter aus als Mozart. Sie wiederholen sie, prägen sie und damit den Charakter der dramatischen Situation durch einfache plastische Variationen ein. Mozart geht

schon bei der Aufstellung eines einfachen Themas mit dem Nachsatz häufig viel liebevoller um als mit dem Vordersatz. Die Durchführung aber des leitenden melodischen Gedankens ersetzt er durch immer neue Episoden, durch eine Fülle an sich reizender kleiner Erfindungen. Sein unerschöpflicher Reichtum an Einfällen erschwert's ihm, bei der Stange zu bleiben und der Eindruck seiner großen Gesänge zersplittert sich. Mozart ist über die stilistische Methode seiner Jugendopern später selbst entsetzt gewesen und hat im »Idomeneo« und im »Titus« die Hauptmängel der ungenügenden Schulung überwunden. Aber einigermaßen sind ihre Folgen auch hier noch zu spüren, hauptsächlich an der Vordringlichkeit rein musikalischer Elemente. Am stärksten macht sie sich wohl in der obligaten Klarinette der Titusarien geltend. Stücke von der Porträtkraft der Champagnerarie etwa, oder Charaktere, die den Zuschauer durchs Leben begleiten, wie sie die »Entführung«, die »Zauberflöte«, wie sie »Figaros Hochzeit« und »Don Juan« bieten, finden sich auch in diesen letzten seriösen Opern Mozarts nicht. Sie stehen an Eindringlichkeit auch hinter den besten Werken der Neuneapolitaner zurück, z. B. hinter dem »Giulio Sabino« Giuseppe Sartis; noch weniger sind sie in der Totalität des Wesens und des Eindrucks geeignet, Mozarts Überlegenheit über die italienische Schule überhaupt, insbesondere über die Hassesche Gruppe, zu beweisen. Wohlgemerkt in der opera seria! Das läßt sich am genauesten am »Titus« verfolgen. Bekanntlich ist dessen Text sehr häufig vor und neben Mozart komponiert worden und etliche dieser Kompositionen, die Hassesche, die Naumannsche, die Glucksche z. B. sind erhalten. Da Gluck der heute bekannteste dieser älteren Opernkomponisten ist, würde sein »Titus« am meisten interessieren und sich sehr gut für einen Neudruck in den »Denkmälern deutscher Tonkunst« eignen. Da sind in erster Linie die Stellen sehr bezeichnend, an denen Mozart von dem Metastasioschen Text abweicht, weil sie in der Mehrzahl nochmals seine Abneigung gegen das Seccorezitativ, den in der Operngeschichte so häufig und immer verhängnisvoll wiederkehrenden »tedio del Recitativo« belegen. Bereits in den Dialog der ersten Szene wird ein Duett eingelegt, in die dritte Szene schon wieder eins, da mit dem sehr überschwenglichen Text »Deh, prendi un dolce amplesso«. Für eine Umarmung liegt aber gar kein Anlaß vor: Annius hat dem Sextus eine kleine Gefälligkeit erwiesen — das ist alles. Und so geht es mit den Zusätzen weiter: dramatisch sind sie

ohne Ausnahme Schädlinge. Prüft man dann die Textpartien, in denen Mozart dem Metastasio getreu folgt, so fällt es am meisten auf, wieviel bedeutungsvoller das Rezitativ Hasses und Glucks deklamiert. Gleich in den ersten Reden der Vitellia zeigt sich das. Bei Hasse und Gluck spricht sie mit ein paar raschen Rhythmen, mit einfachen melodischen Abweichungen vom Hauptton, mit einer Akkordmodulation Unmut über den ewig schmachtenden, langweiligen Freier aus, in Mozarts Rezitativ fehlt auf lange Strecken jeder Anteil an der Situation[1]). In den Arien hat Gluck die Schärfe der Charakterzeichnung voraus; sein Titus ist ein Kaiser und ein Mann. Drittens ist auch die Form von Hasses, Glucks und Naumanns geschlossenen Gesängen fester und plastischer als die Mozarts. Die Glucksche »Clemenza di Tito« ist 1752, also in einer Zeit komponiert, wo Gluck, ohne an eine Opernreform zu denken, noch ganz mit den Neapolitanern der Hasseschen Schule ging. Um so heller beleuchtet das Werk Mozarts wirkliches Verhältnis zu den Italienern in der opera seria. Er bleibt hier weit hinter ihnen zurück. Mozarts Größe verträgt diesen kleinen Abzug; der Würdigung der italienischen Opernkomponisten des 18. Jahrhunderts geschieht dagegen ein empfindlicher Eintrag, wenn wir die Beispiele eines entarteten Italienertums, die sich von Mozarts seriösen Opern auch in seine »Elvira«, in seine »Konstanze« und in seine »Königin der Nacht« herübergeschlichen haben, auf ihre Rechnung setzen. Auch hier gehen historische Wahrheit und praktisches Interesse Hand in Hand. Zum Besten unseres darniederliegenden Sologesangs müssen wir suchen die großen Neapolitaner wieder ins moderne Musikleben einzuführen. Es wartet ihrer hier eine ähnliche Mission, wie sie für die Polyphonie des 19. Jahrhunderts der wiedererstandene Seb. Bach durchgeführt hat.

Noch weniger als die Italiener hat Mozart in der opera seria Gluck übertroffen, d. h. Gluck den Reformer, den Komponisten des »Orpheus«, der »Alceste« und der Iphigenien. Es ist ja ein Beweis guten Willens, wenn Jahn und sein Gefolge die wirklich monumentalen, die das Ganze haltenden Szenen im »Idomeneo« und im »Titus«, dort den Sturm und die Ver-

[1]) Bekanntlich soll die Seccorezitative des »Titus« Süßmayer komponiert haben. Trifft das wirklich zu, so hat Mozart doch die Verantwortung für die Arbeit seines Schülers zu tragen; zweitens würde die Tatsache stärker als irgendeine andere die Annahme bestätigen, daß Mozart im Einklang mit den Neuneapolitanern das Seccorezitativ unterschätzt hat.

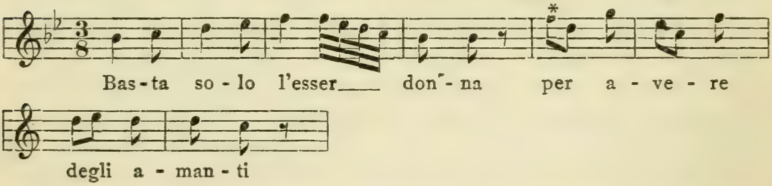
sammlung im Tempel, hier den Kapitolbrand mit Gluck in Verbindung bringen. Aber wegen der Verwendung des Chores, auf der die große Wirkung jener Szenen beruht, kann Mozart noch nicht unter die Gluckisten gereiht, oder gar an ihre Spitze gestellt werden. Dieses technischen Mittels hätte er sich auch ohne jede Bekanntschaft mit Gluck bemächtigen können; es boten sich dazu von den verschiedensten Seiten her Anregungen: von der französischen tragédie lyrique, von den Oratorien Händels, von den Opern des alten Joseph Fux in Wien, oder neuestendings wieder von denen Jomellis, Christian Bachs und Traettas aus. Zweitens aber ist der Chor nur ein Teil der Gluckschen Reform und nicht der wesentliche. Dieser liegt vielmehr in der Umbildung des dramatischen Teils der Oper, in der Abwendung von der Metastasioschen Richtung der Operndichtung mit ihrer die antiken Vorbilder verhöhnenden Überfracht von Intrigen und modischen Konzessionen, Konzessionen an die schönrednerische Empfindsamkeit der Zeit und an die Rivalitätsstreitigkeiten im Sängerstand. Darüber, daß die Lebensfrage für die opera seria in der Dichtung lag, ist Mozart nicht aufgeklärt worden und auf die Dramatik angesehen sind »Idomeneo« und »Titus« Antipoden der Gluckschen Reformopern. Gluck hätte sich weder die Electra im »Idomeneo« noch die verschiedenen Sorten von Kreuz- und Querliebe gefallen lassen, die im »Titus« die menschlich bedeutenden Vorgänge verdunkeln. In Kleinigkeiten begegnet sich Mozart nicht bloß in diesen beiden Opern mit Gluck: auch die »Zauberflöte« teilt mit der »Armide« Anklänge an das deutsche Lied, aus der »Taurischen Iphigenie«, aus der Arie des Orest »Ihr, die ihr mich verfolgt« könnten ihm ebenso unbewußt Begleitungsmotive überkommen sein, die außer im »Titus« auch anderwärts hervortreten. Den Briefen nach haben Mozart an Gluck nur die Chöre interessiert; daß ihn Grimm auf Piccini, natürlich Piccini als Komponisten des »Roland«, also als Gluckschüler, hingewiesen hat, meldet er dem Vater als eine Beleidigung. Immerhin war es mutig, daß Mozart, und zwar schon mit dem »Lucio Scilla«, auf die Seite der Chorpartei in der italienischen opera seria trat, denn die allgemeine Anerkennung hatte sie noch nicht für sich. Aber doch bleibt es tief zu bedauern, daß Mozart in das Wesen des Gluckschen Musikdramas nicht wirklich eingedrungen ist und die ihm in Paris zweimal gebotenen Texte Gluckschen Schlags nicht komponiert hat. Die Piccini, Sacchini, Vogel, Méhul in allen Ehren, — aber auf einen Mozart ge-

stützt wäre die Glucksche Schule nicht schon mit Spontini wieder verschwunden, die heutigen Kämpfer für die Ideale antiker Kultur hätten vielleicht noch Oper und Theater zum Bundesgenossen!

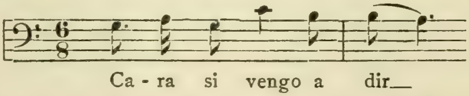
Ganz anders als in der opera seria verhält sich Mozart zu den Italienern in der opera buffa, dem ausgelassenen und lustigen, unter Umständen auch sinnigen und innigen Nebenbuhler der großen mythologischen und historischen Oper. Mit dieser opera buffa war die Gegenprobe auf die Renaissance glänzend ausgefallen. Daß sie auf Heroen und Könige verzichtend ins wirkliche moderne Leben einführte, hatte ihr den Mittelstand im Flug gewonnen; als opéra comique, als Ballad-opera, als Singspiel und Operette wurde sie bald in Frankreich, England und Deutschland nachgebildet, auf entlegenen Schlössern, in Städtchen und Dörfern fanden wandernde italienische Buffonisten ein dankbares Publikum. Daß Mozarts ganzes Naturell sich hier wohler fühlte als bei der doch etwas steifen Regelmäßigkeit der Metastasioschen Dramatik, liegt nahe genug. Aber auch der reichere und freiere musikalische Apparat, der die Kastraten in Ruhe ließ und dafür richtige Männerstimmen, dann auch Ensembles und Chöre in Betrieb setzte, mußte ihn anziehen. Dementsprechend sind bei Mozart, ähnlich wie bei so vielen geborenen Italienern von Leonardo Vinci und seiner »Zita 'n galera« ab bis zu Ciampi und Rossini hin, die Leistungen in der opera buffa unvergleichlich bedeutender als in der opera seria. Schon die Liste der von Mozart nachweislich oder wahrscheinlich studierten Vorgänger ist hier weit stattlicher. Der älteste scheint Romoaldo Egidio Duni zu sein, unter den vielen Italienern die seit Lully für Frankreichs Musik entscheidend geworden sind, als der zweite Vater der französischen opéra comique einer der wichtigsten. Von ihm stammen u. a. die lebendigen, spannenden Erzählungen, durch die sich unter den jetzt noch gangbaren Komponisten besonders Boieldieu auszeichnet. Mozart wird Dunis »Fée Urgèle« im Frühjahr 1766, als er von London zurückkam, kennen und in ihr den Stallmeister Lahire besonders liebgewonnen haben. Dessen mürrischer Humor klingt im Osmin, im Leporello, etwas schwächer auch im Figaro an. Was im übrigen in Mozarts Werken an die französische opéra comique erinnert, beschränkt sich auf die Verwandtschaft zwischen der Ouvertüre zum »Figaro« und der von Grétrys »l'amitié à l'épreuve« und zweitens auf die Ähnlichkeit einiger türkischer Motive in der »Entführung« mit solchen in Mon-

signys »Cadi dupé« und in Glucks »Rencontre« (Die Pilgrimme von Mekka). Die Klavier-Variationen über »Unser dummer Pöbel meint« beweisen, daß Mozart mit diesem Werke vertraut war.

Viel stärker haben Mozart die Meister der italienischen opera buffa gefesselt, am meisten Guglielmi, Anfossi, Piccini und Paisiello. Mit Guglielmi, der der Gattung namentlich für das Grotesk- und Einfältig-Komische ganz neue Ausdrucksmittel zugeführt hat, liebt es Mozart in einen schwungvollen Melodielauf plötzlich Skalengänge, Parlandostellen, stockend und stammelnd nach unten fallende, vor Pausen und Fermaten Halt machende Motive und ähnliche absichtlich prosaische Episoden einzuschalten. Auch die Neigung zu chromatischen Durchgängen hat er vor allem an Guglielmi genährt, zugleich aber auch das höhere Talent aus dem Vollen und mit volkstümlicher Beredsamkeit zu musizieren. Den reichsten Vergleichsstoff, namentlich für »Don Juan« und »Cosi fan tutte« bieten Guglielmis »La bella Pescatrice« und »La Pastorella nobile«. Um Anfossi als guten Bekannten Mozarts vorzustellen, genügen einige wenige Zitate aus »Il geloso in cimento«, einer seiner beliebtesten Buffoopern. Da ist zunächst im 2. Akt, in der Arie »Basta solo« des Modesta (bei *) eine Figarostelle:

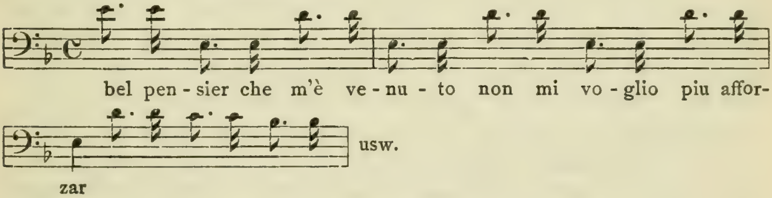


Am Anfang des ersten Akts wird eine Serenata aufgeführt, in ihr singt Don Perichetto eine Canzonetta mit folgendem Anfang:

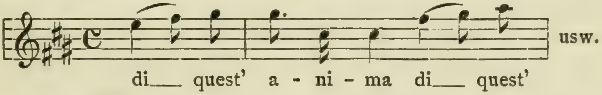


Es ist echt Mozartisch, daß sich ihm aus Anfossis Musik, die im Karikieren am eigentümlichsten ist, gerade die edleren Züge einprägten. Piccini und Paisiello, die beide, jener am entschiedensten mit der »buona figlia«, dieser mit »Nina, la pazza per amore« die opera buffa aus dem Gebiete der Posse heraus in das des bürgerlichen Rührstücks hinüberführten und damit

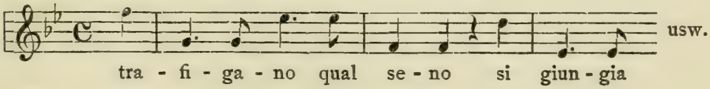
eine Brücke zu Monsignys »Déserteur«, zu Cherubinis »Wasserträger«, zu Beethovens »Fidelio« und zu der gesunden Zukunftsoper schlugen, die eigentlich bis heute noch nicht gekommen ist — diese beiden Meister haben in Mozart durch ihre innigen und herzlichen, zuweilen bis zur Aufstellung von Kinderchören originell eingekleideten Töne eine sympathische Saite berührt und von da aus auch technisch anregend auf ihn eingewirkt, Piccini hier mit der außerordentlich elastischen Führung des Orchesters, Paisiello mit den obligaten Solis von Klarinetten und Fagotten, die seine Arien nicht selten beleben. Von den zahlreich vorliegenden Belegen für die von Sacchini, Traetta, Sarti auf Mozarts Buffoopern geübte Einwirkung mögen hier wenigstens einige drastischere angeführt werden. In Sacchinis »Isola d'amore« singt Nardo:



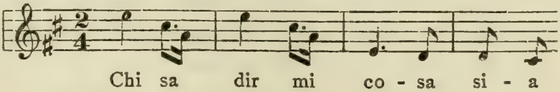
Nicht zu lang darauf folgt Gioconda mit:



In Traettas »Cavaliere errante« bietet die Arsinoe neben anderen auch folgende Parallele mit der »Elvira«:

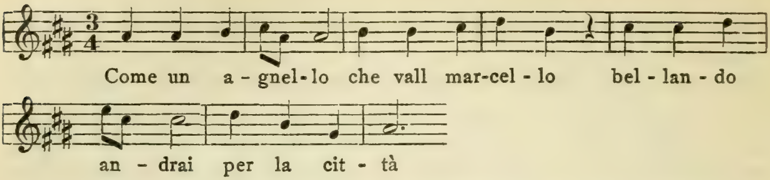


Das erste Finale schlägt Titustöne an:



Aus Sartis »Fra due litiganti« stammt der Keim zu Don Juans Hauptstück[1]), der Tenorliebhaber singt da im kecksten Tempo:

[1]) Der Originalfassung näher, aber doch geändert, wird das Thema dann im zweiten Finale des »Don Juan« vom Orchester gespielt; hier gibt Leporello mit den Worten: evivano »i litiganti« die Quelle an.



Vincenz Martins »cosa rara« hat für die Bauernszene im »Don Juan« ein Muster geliefert, vielleicht ist Mozart von daher auch auf die Mandoline, die schon bei Paisiello und Grétry vorkommt, die als Ständcheninstrument bis in die Venezianische Oper des 17. Jahrhunderts zurückgeht, vom frischen aufmerksam geworden. Die von Martin und Sarti in den »Don Juan« aufgenommenen vollständigen und als Anleihen deklarierten Stücke beweisen ausdrücklich, daß Mozart von diesen beiden Komponisten viel hielt. Solche Zitate waren Huldigungen. Sacchini (in der »Isola d'amore«) und Traetta (im »Cavaliere errante«) haben auf dieselbe Weise Glucks »Che farò senz' Euridice« popularisiert, später läßt Schuster in seiner »falschen Primadonna« Mozart zu Ehren Nummern aus »Figaro«, »Don Juan«, »Zauberflöte«, (nebenbei auch J. Haydns Andante mit dem Paukenschlag und ein Violinsolo aus Wenzel Müllers »Schwestern von Prag«) singen.

Summarisch, d. h. ohne auf bestimmte Vorbilder, ohne auf die besonderen Stücke und Stückchen des übernommenen musikalischen und dramatischen Inventars einzugehen, gibt auch Jahn zu, daß vieles allgemein italienisch ist, was seit der Mitte des 19. Jahrhunderts für spezifisch Mozartisch gilt. Aber Jahn schwächt dieses Zugeständnis sofort dadurch ab, daß er die italienischen Buffoopern des 18. Jahrhunderts mit den Mozartschen verglichen im ganzen für null und nichtig erklärt. Beweis? Man kennt sie heute nicht. Da darf wohl daran erinnert werden, daß die Geschichte doch auch sehr ungerecht sein kann. Man verbiete einmal unseren Theaterdirektoren auf einige Jahre den Import von Pariser Operetten und zwinge sie sich mit Guglielmi und Genossen zu helfen! Das noch heute zuweilen mit Glück hervorgezogene »Matrimonio segreto« des von Grillparzer an die Seite Beethovens und der größten Deutschen gesetzten Cimarosa hätte da schon lange als Fingerzeig dienen können. Ziemlich alles, was in Mozarts »Figaro« und »Don Juan« ritterlich, herzhaft und jugendfrisch ist, trägt einen italienischen Stempel, ja: die Lustigkeit und Beweglichkeit der Italiener hat Mozart gar nicht ausgeschöpft. Wenn ihm nun

gar noch das Verdienst zugesprochen wird im »Figaro« »zum erstenmal eine spannende Handlung mit Charakteristik der Personen vereinigt zu haben«, da muß man zweifeln: ob diese Lobredner etwas von Pergolesis »Serva padrona«, ob sie die opera buffa, oder auch nur die französische opéra comique und das deutsche Singspiel wirklich genauer kennen.

Was bleibt nun bei dieser Sachlage Mozartsches, was bleibt Großes übrig? Das wird sofort durch einen Blick auf Sartis »Fra due litiganti« klar. Auch da ist unter den Hauptpersonen eine Gräfin, eine vornehme Frau, die mit der in Mozarts »Figaro« in gleicher Lage ist. Für den Italiener ist diese Dulderin eine Schachfigur wie alle anderen, Mozart erwirbt ihr das Mitleid und die Bewunderung aller, die für Seelengröße Verständnis haben. Keiner unter den vielen hochbegabten Vertretern der italienischen opera buffa sieht mit den Augen Mozarts in die Dichtung hinein. Er allein weiß aus den heiteren, tollen Unterhaltungsstücken Kunstwerke zu bilden, die das Gemüt in der Tiefe packen, aus denen das Erhabene spricht. Dadurch zeichnen sich schon seine Ouvertüren aus. Diese unscheinbar gewordenen, abgespielten Orchesterstücke sind wunderbare Prologe, die auf den hohen Standpunkt hinaufheben, von dem aus Mozart auf die bunte Welt seiner Dramen herabblickt. Da wird denn dieser Figaro gleich mit der ersten phantastisch, heimlich und gedämpft dahinhuschenden Achtelfigur ins Reich der Sommernachtsträume versetzt und diesem Anfang entsprechend eilen die verfänglichen Szenen der moralischen Schwere entkleidet vorüber. Alle edlen Regungen aber zieht Mozart ins helle Licht. So wächst neben der Gräfin auch die Susanne über das Niveau hinaus, auf das sie der Text stellt; aufs herrlichste aber ist der Page Cherubin aus einem drolligen Wildfang, einer Art männlicher Backfisch, in eine halbverklärte Schwarmnatur umgewandelt. Das, nicht der starke politische Einschlag, den schon die Musikkomödien des Franzosen Favart, den zum Teil auch die Singspiele Hillers haben, ist das Neue und das Eigenste an dieser Mozartschen »Hochzeit des Figaro«. Dadurch überragt sie die Gattung, ähnlich wie die Goethesche die früheren Faustdichtungen oder wie Lessings »Minna« das deutsche Lustspiel ihrer Zeit. Noch viel höher erhebt sich, dank Mozarts Auffassung des Gedichts, der »Don Juan« über die Umgebung von durch Zauber- oder Gespenstererscheinungen spannend schattierten Burlesken, in die ihn die ersten Theaterzettel mit der Bezeichnung: dramma giocoso versetzen. Noch Gazzaniga, dessen

Text da Ponte nach den Ausführungen von A. Schatz und Fr. Chrysander (in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft) benutzt hat, hielt die Geschichte vom steinernen Gast in dieser Sphäre. Mozart hat die Musik seines Vorgängers sichtlich gekannt, und wie sich namentlich aus der Partie der Zerline ergibt, nicht gering bewertet. Aber über jedem Vergleich steht die Energie und Tiefe, von der aus mit dem Überirdischen in dieser Oper Ernst gemacht wird. Bis in die neueste Zeit und in den verschiedensten Spielarten und Stilen sind Kontraste, wie sie Mozart hier im Komtur und Don Juan zusammengestellt hat, in der Oper wiederholt, — das Mozartsche Vorbild ist nicht übertroffen, nicht annähernd erreicht worden. Denn es gibt vielleicht in der ganzen Kunstgeschichte keine zweite Natur, in der Kavalier und Philosoph so fest verschlungen, in der die lebenslustigen und weltflüchtigen Elemente der Rousseauzeit so stark ausgeprägt, so eng und so rege gemischt sind, wie bei Mozart. Auf dieser Mischung beruht, wie man weiß, auch seine geschichtliche Bedeutung für die Instrumentalmusik, beruht der Mozartsche Symphonietypus, der dem Allegro Adagiogeist, dem Haydnschen Spiel des Witzes Töne des Herzens, der ihm im Schillerschen Sinne sentimentale Ideen einflößte. Das dramatische Pendant zu dieser sogenannten »Kantabilität« der Mozartschen Symphonien sind die Figuren des steinernen Gastes und des Sarastro. Und ähnlich wie Nägeli jener »Kantabilität« wegen Mozart einen »unreinen Instrumental-Komponisten« schalt, erregte auch der ernste Zusatz oder gar der tragische Kern in Opern, die dem Buffogebiet angehören sollten, einen großen Anstoß, nicht bloß bei den form- und stilstrengen Romanen, sondern auch bei Deutschen. Es geht auf Mozart wenn der milde Dittersdorf 1798 schreibt:[1]) »Der Komponist soll sich in der komischen Oper nicht so hoch aufschwingen, nicht so alles, was seine Kunst für Mittel des Erhabenen und Großen hat, von allen Seiten aufbieten und mit Gewalt zusammenpressen.« Der Komtur und die Höllenfahrt des Don Juan waren zudem auch eine arge Zumutung für den Aberglauben der Zeit. München zögerte sehr lange mit der Zulassung dieser vermeintlichen Frivolitäten. Als im Jahre 1810 in Bern zu den sechs Teufeln, die die Proben mitgemacht, sich bei der Aufführung ein siebenter freiwilliger zugefunden hatte, brach eine kolossale Panik aus, bei der zwei dieser armen Teufel verunglückten.

[1]) Allg. Mus. Zeitung, Jahrg. I, S. 140.

Die Gegenwart dankt es Mozart, daß er in der opera buffa die Scheidewand niedergelegt hat, die sie von der opera seria trennte. Dadurch sind seine eigenen Werke unsterblich geworden, dadurch ist in die Opernkomposition ein stärkerer Hauch Shakespearescher Freiheit eingedrungen. Ohne Mozart hätten wir keine »Meistersinger«!

So hat also Mozarts italienische Arbeit auch der deutschen Kunst stark genützt: erfreulich bleibt's aber doch, daß er ihr noch unmittelbar, mit zwar wenigen, aber schwerwiegenden dramatischen Kompositionen hat zu Hilfe kommen können. Von den ersten, in die Salzburger Kinderzeit fallenden Beiträgen tritt das heute wieder bekanntere Singspiel: »Bastien und Bastienne« in die damaligen österreichischen Theaterverhältnisse wie das Mädchen aus der Fremde hinein, beweist aber die ungewöhnliche Stärke von Mozarts angeborenem Talent für das deutsche Lied. Erst in Mannheim wird er 1777 von dem durch Friedrich den Großen neu entfachten Nationalgeist künstlerisch erfaßt; hier, an dem Hauptsitz deutscher Bühnenideale, wo sich unter Karl Theodor auch für die Oper die alte Keisersche Zeit zu erneuern scheint, wird ihm die Möglichkeit einer, der italienischen opera seria und der französischen tragédie lyrique ebenbürtigen deutschen Volloper praktisch klar. Besonders Holtzbaurs »Günther von Schwarzburg« begeistert ihn und hinterläßt Eindrücke, die in der »Zauberflöte«, in ihrer Ouvertüre, in der Figur des Sarastro und in Taminos »Dies Bildnis ist bezaubernd schön« nochmals leibhaftig und handgreiflich aufleben. Im Jahre 1776 bekennt sich Mozart dem Padre Martini gegenüber noch ganz als Italiener, jetzt träumt er davon jährlich vier deutsche Opern schreiben zu können. Ohne Schwanken geht es zwar nicht ab: 1778 erklärt er dem Vater: »Italienisch, nicht deutsch«. Aber von der »Entführung« ab rückt er innerlich endgültig von den Italienern weg; wie weit schließlich: sagt sein hartes Urteil über Clementi: »ein Charlatan — wie alle Italiener!« Zwar war auch diese »Entführung« nur eine Halboper, nur ein Singspiel, aber in diesem Gebiete, auf das die Deutschen auch ferner noch ein reichliches Menschenalter hindurch beschränkt blieben, schlug sie, wie Goethe an Zelter schreibt, alles nieder. Statistisch allerdings nicht. Denn obwohl sie schon im Jahr der ersten Wiener Aufführung bis Hamburg kam, konnte sie sich doch mit den ehemaligen Erfolgen der Hillerschen Singspiele nicht messen. Aber künstlerisch war der Originalität dieses Osmin, dem merkwürdigerweise

zuweilen Händelisch gefärbten Herzensreichtum dieses Liebespaares auch aus dem verwandten Bereich der Italiener und Franzosen nichts an die Seite zu setzen. Bedauerlicherweise vergehen neun Jahre, ehe Mozart den Fuß auf dem deutschen Boden weitersetzen kann. Aber der nächste und leider letzte Schritt, die »Zauberflöte« ist auch hier, wie vordem in der opera buffa, eine Erweiterung der Gattung. Wiederum zieht das Mißverständnisse und Schwierigkeiten nach sich. Ärgerlich erzählt Mozart selbst von einem Bekannten, der auch über die Sarastroszenen lacht, der Schauspieler Beck klagt einmal über das »widerliche Geschrei der paar Schulmeister«, die die Priesterchöre in Mannheim zu singen haben. Aber trotzdem dringt die »Zauberflöte« durch. Selbst die italienische Oper in Dresden, für die das deutsche Singspiel eigentlich nicht existiert, führt den »flauto magico«, zur großen Oper erweitert und natürlich in italienischer Sprache, auf; bei den deutschen Singspieltruppen aber bürgert sich die Zauberflöte als Kassenwerk ersten Rangs ein und zieht bald die italienischen Hauptopern Mozarts, in deutscher Übersetzung nach sich. Nach 1820 steht Mozart an der Spitze des deutschen Opernrepertoires; überall haben sich gastierende Sänger in Mozartschen Partien zu legitimieren, nach Castelli wurden in Wien Engagement wünschende Bassisten zuerst gefragt: ob sie das tiefe »Doch« singen könnten (Sarastro: Zur Liebe kann ich dich nicht zwingen, doch geb' ich dir die Freiheit nicht). Noch 1845 schreibt Ed. Mörike an Hartlaub: es erwecke ihm kein gutes Vorurteil, daß Agnes Schebest (die Gattin von D. F. Strauß) so wenig in Mozartschen Opern auftrete, um dieselbe Zeit will der Dresdener Physiolog Carus auf Grund der Werke Mozarts eine »Geschichte der Seele« schreiben. Die »Zauberflöte« hat diese geschichtliche Stellung Mozarts bestimmt, mit ihr hat er als Deutscher gesiegt. Auch sie gehört noch in die Gattung des Singspiels und hat als solches in der Gunst des Haufens zeitweise mit Müllerschen Zauberpossen und mit Kauers »Donauweibchen« konkurrieren müssen. Aber zu ihrer direkten Nachkommenschaft gehören der »Fidelio«, der »Freischütz« und der »Oberon« und ihr ist es zu danken, daß schon Spohr und Weber mit wirklichen durchkomponierten deutschen Opern hervortreten konnten und daß um die Zeit der Julirevolution die letzten italienischen Operntruppen aus Deutschland verschwinden.

In der Geschichte der Oper steht also Mozart als der

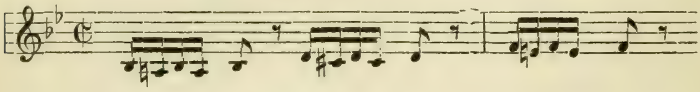
deutsche David da, der den welschen Goliath schlug. Er hat uns von der italienischen Herrschaft, die Engländer und Russen bis heute noch nicht völlig überwunden haben, befreit, er hat von der Bühne aus die internationale Stellung der deutschen Tonkunst vorbereitet und zählt dadurch mit unter die wichtigsten Förderer deutschen Ansehens und deutscher Macht.

Wenn zum Schluß noch ein Blick auf den speziellen Einfluß geworfen werden muß, den Mozarts Opern auf die gleichzeitige und auf die Komposition der folgenden Generationen ausgeübt haben, so sind drei Arten zu unterscheiden, nämlich: Die Einwirkung einzelner Stellen, die einzelner Werke und drittens die Nachbildung und Weiterbildung Mozartschen Stils überhaupt.

Die Menge und die Mannigfaltigkeit der Anlehnungen an Mozarts Motive und Gedanken, die sich bei allen Nationen finden, läßt sich hier nur andeuten. Unter den Deutschen, die, wie leicht zu denken, am häufigsten an seinem Tisch gesessen haben, wären da der Reihe nach als Hauptgäste zu nennen: sein Schüler Süßmayer, dessen »Spiegel von Arkadien« wie eine Nachbildung der »Zauberflöte« mit Einlagen im Stile Wenzel Müllers erscheint. Die Elmira in Süßmayers »Soliman II« ist eine Tochter von Mozarts »Königin der Nacht«. Ferner Peter Winter, der in seiner »Calypso« Zerlinens »Wenn du fein fromm bist« in den Chor »Wahrt nur freundlich« umarbeitet, daneben auch aus Mozartschen Klaviersonaten entlehnt. In den »Fratelli Rivali« benutzt Winter die »Don Juan«-Ouvertüre, seinen »Pyramiden Babylons« liegt dasselbe Rezept zugrunde, wie dem »Spiegel etc.« Süßmayers. Im »Unterbrochnen Opferfest« hat Winter das Vogelfängerlied des Papageno als Terzett in die Introduktion des ersten Aktes hineingesetzt, die Gestalt des Vilecuma dem Sarastro nachgezeichnet. Joseph Wölfl, der bekannte Klavierspieler, legt der Ouvertüre zu seinem »Kopf ohne Mann« die zur »Entführung« zugrunde. Wenzel Müller nascht besonders in der »Teufelsmühle« stark bei Mozart. Gleich die Ouvertüre beginnt mit dem charakteristischen D-Moll-Akkord des »Don Juan«, dann kommen Mozartsche Kantilenen. Aber meistens hat Müller das fremde Gut mit eignem Humor und mit slawischem Material bis zur Originalität vermischt. Sehr unbefangen entlehnt Lindpaintner von Mozart, besonders in seinem »Lichtenstein«. Auch Franz Schubert hat für die Ouvertüre zu den »Zwillingsbrüdern« unmittelbar aus Mozart geschöpft. Zu den Süddeutschen, die die Mozartschen, gern auch die Dittersdorfschen Wege freier und selbständiger nach-

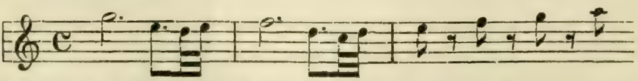
gehen, gehören Weigl, der Komponist der »Schweizerfamilie«, und der noch heute durch das »Nachtlager« und die Männerchöre wirksame Conradin Kreutzer. Beide zeigen, was der Sinn fürs Lied Mozart zu danken hat. Unter den Norddeutschen hat zuerst Fr. Reichardt in seinem italienischen »Brenno« viel Mozartsche Originalwendungen aufgenommen, ihm folgen dann Spohr besonders im »Zweikampf«, in den »Kreuzfahrern« und im »Faust«, Meyerbeer in seinen Jugendopern, vor allem in der »Emma von Roxburgh«, Marschner im »Vampyr« und im »Templer«, von den weniger bekannt gewordenen Komponisten der Hamburger Clasing. Bei Lortzing ist reichlicheres Mozartsches Material in den »Waffenschmied«, in den »Wildschütz« und in »Die beiden Schützen« eingedrungen, kreuzt sich aber hier viel mit französischen und Rossinischen Elementen. Der norddeutschen Gruppe ist noch der Deutsch-Däne Aemil Kuntze, der bedeutende Komponist des »Holger Danske«, beizuzählen. Eine Ablenkung von Mozart wird am frühesten bei Carl Maria von Weber bemerkbar; nur sein »Abu Hassan« macht eine Ausnahme.

Größer, als gemeinhin angenommen wird, ist die Zahl der Italiener, bei denen sich der Eindruck bestimmter Mozartscher Stellen nachweisen läßt. Auszuschließen sind da natürlich Ähnlichkeiten, die auf eine gemeinsame Quelle zurückgehen. Solche gibt es z. B. zahlreich zwischen Mozart und Ferdinand Paer. Anders steht es bei Cimarosa. Wenn seine Ouvertüre zu »Oratii e Curazii« anfängt:



so ist die Annahme einer bloß zufälligen Begegnung ausgeschlossen[1]). Unter den weiteren Italienern, bei denen sich unverkennbar Mozartsche Stellen finden, ist der älteste Righini. Der Ubaldo in seiner »Selva incantata« singt ganz wie der Don

[1]) In der Dresdener Partitur des »Matrimonio segreto« beginnt im zweiten Akt die große Szene der Carolina mit:

 usw.

Da aber die drei Berliner und andere Partituren diese Entlehnung nicht aufweisen, scheint Cimarosa an ihr unschuldig zu sein. Die Existenz eines Autographs ist zweifelhaft.

Ottavio, die Armida in seiner »Gerusalemme liberata« fällt in die Melodik des Sarastro. Unter den Werken Cherubinis sind namentlich »Elisa« und »Faniska« überall da voll Mozartscher Wendungen, wo die Stimme der Sorge laut wird. Bei Spontini zeigt unter anderen der Frauenchor am Anfang des zweiten Akts der »Vestalin« Mozartsche Motive. Rossini hat in seiner »Italiana in Algeri«, in »Cenerentola« und in den früheren Buffoopern sehr viel Anklänge an Mozart, sobald es gilt, zu schwärmen und elegisch zu sein. Seine seriöse »Semiramis« ist eins der wenigen Werke, die bezeugen, daß doch auch »Idomeneo« und »Titus« beachtet worden sind. Aus Generalis »Baccanali di Roma« ist die Kavatine »Numo perdona mi« hauptsächlich deshalb in eine Diabellische Ariensammlung — die »Philomene« — aufgenommen worden, weil sie ganz Mozartisch klang. Auch in Mercadantes »Elisa e Claudio« liegen merkbare Früchte von Mozartstudien und sie kehren bis in die Zeit Donizettis in der italienischen Oper wieder, zuletzt in der edel melancholischen Alcina von dessen »Liebestrank«. Wenn sie bei Bellini, wo man sie bestimmter erwarten dürfte, fehlen, so erklären das vielleicht äußere Gründe. Es war für junge italienische Musiker nicht ungefährlich, sich zu Mozart zu bekennen; Mercadante soll vom Neapeler Konservatorium verwiesen worden sein, weil er Mozartsche Streichquartette kopierte. Ziemlich gering ist die Ausbeute an Mozartstellen bei den Franzosen; die verhältnismäßig reichste liefert der »Démophon« des Deutsch-Franzosen Christoph Vogel. Die einzigen englischen Komponisten, die in die hier betrachtete Gruppe gehören, sind Storace (in »The haunted Tower«) und Bishop (in »Brother and Sister«).

Geschichtlich wichtiger ist der Einfluß geworden, den Mozart auf Zeitgenossen und Nachfolger mit ganzen Werken ausgeübt hat. Am bekanntesten sind in diesem Kapitel die Versuche, der »Zauberflöte« eine Fortsetzung zu geben, weil sich auch Goethe an ihnen ernstlich beteiligt hat; Zelter hatte angefangen den Goetheschen Text zu komponieren. Nur eine dieser Fortsetzungen ist wirklich für die Bühne bedeutend geworden: P. Winters bereits erwähnte »Pyramiden Babylons«. Zelter hebt von den »Ohr und Sinn betäubenden« Effekten dieses Werks besonders eine Szene hervor, wo drei Mädchen länger als eine halbe Stunde (von Seilen gehalten) über 20 Fuß hoch in der Luft schweben und »mit Angst und Schrecken singen, daß einem das Herz weh tut«. Die Ehre, das Verlangen nach einer

Weiterführung erweckt zu haben, teilt übrigens Mozarts »Zauberflöte« außer mit Cherubinis »Wasserträger« auch mit W. Müllers »Teufelsmühle« und »Sonnenjungfrau«, mit Kauers »Donauweibchen«. Für die Kunstentwickelung weit bedeutendere Folgen haben sich an den »Don Juan« geknüpft. Er ist der Vater einer neuen Familie seriöser oder wenigstens ernst gemeinter Opern geworden. Es ist die Dämonenoper, die von dem »Bravo« Mercadantes über Lindpaintners und Marschners »Vampyr«, über den »Hans Heiling«, über Meyerbeers »Robert der Teufel« und R. Wagners »Holländer« sich bis in die jüngste Gegenwart hereinzieht, die in der dramatischen Poesie, wohl kaum zum Heile der geistigen Volksgesundheit, den Thron der Romantik nochmals stark befestigt hat.

Die dritte Art des von den Opern Mozarts ausgegangenen Einflusses, die Einwirkung seines musikalischen Stils auf die spätere Opernkomposition, hat eine ziemlich merkwürdige Geschichte gehabt. Es handelt sich hierbei um das Orchester, das ja in dem seit Monteverdi von allen bedeutenden Komponisten gehegten, im Laufe der Zeit immer wieder anders verkörperten Vertrauen auf die eigentümliche Sprachgewalt der Instrumentalmusik, auch von Mozart stark zur Belebung der Darstellung herangezogen wird. Im wesentlichen schließt sich Mozarts Orchesterführung an die der Meister der italienischen opera buffa an. Mit ihnen entwickelt er ganze Sätze aus einem fröhlichen plastischen Orchestermotiv, mit ihnen schaltet er, wo's der Text nahelegt, kleine phantasievolle Orchesterbilder ein. Wer an die Stelle denkt, wo in Figaros »Non piu andrai« die Trompeten an Kriegerstolz und Soldatenlust mahnen, der weiß, wie Mozarts überlegene Begabung bei solchen Aufgaben Drastik und Dezenz verbindet. Aber Mozarts instrumentale Glossierung hat eine neue Nuance. Als Don Ottavio der Donna Anna sein »Hai sposo e padre in me« zuruft — wer stimmt da mütterlich, zärtlich-aufrichtend in dieses Trostwort ein? Oboe und Fagott! Kein Italiener, kein Franzose und Deutscher hat die Bläser so wie Mozart als Dolmetscher zu benutzen gewußt. Dieser Mozartsche Bläserklang wurde nun der Ausgangspunkt einer neuen italienischen Schule, die — wie im Jahrbuch schon früher ausgeführt worden ist — von S. Mayr in Bergamo gestiftet, in den Opern der Pacini, Mercadante, in den ersten ernsten Musikdramen Rossinis, die bei Spontini, Meyerbeer, die auch in den Finalsätzen der Berliozschen Symphonien zu förmlichen akustischen Orgien weiterschreitet. Als sich der brausende Most

endlich geklärt hat, tritt aus dem Dunst R. Wagner hervor. In dem Orchester R. Wagners hat sich der geistige Kern der Mozartschen Instrumentierung zu einem großen, sinnreichen System entwickelt.

So führen von Mozarts Opern zahlreiche goldene Fäden herüber in die heutige Musik. Selbst wenn wir seine Werke nicht mehr hätten, seine Kunst wäre doch allenthalben zu spüren.

Aber über Eins wollen wir uns nicht täuschen. Das Größte an Meister Mozart, die Tiefe seiner Natur, der Adel seiner Persönlichkeit läßt sich nicht in eine Schule fassen und vererben. Solche Gaben muß jeder, der Künstler heißen will, vom frischen und für sich allein erwerben. Hoffentlich hat die diesmalige Mozartfeier der musikalischen Jugend vor allem diese Einsicht nachdrücklich eingeschärft!

Neue Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik: Satzästhetik

Als ich an dieser Stelle vor drei Jahren[1]) versuchte die Wege anzugeben, auf denen der Musikunterricht in den geistigen Gehalt der Kompositionen sicher einzuführen vermag, hatte ich mir vorgenommen mit der Zeit die vorläufige Skizze auszuarbeiten und mir dabei als nächste Aufgabe gedacht: eine Geschichte der Affektenlehre zu geben, da ja der Antrag die alte Affektenlehre wieder zu beleben den Kern meiner Ausführungen bildete.

Die Ausführung dieses Plans ist mittlerweile durch H. Aberts vorzügliche Arbeit über »Die Musikanschauung des Mittelalters« erleichtert worden: sie klärt von der Vorgeschichte der von Doni und Genossen für Betrieb und Beurteilung der Tonkunst festgestellten Ansichten einen weiteren, guten Teil auf. Ein besonderer Zwischenfall läßt es trotzdem rätlich erscheinen, jene ursprüngliche Absicht nochmals zu vertagen. Wiederum nämlich hat Heinrich Zöllner in einem Aufsatz »Über Erklärung von Instrumentalmusik« sich zur Sache vernehmen lassen. Daß er darin die Analysen meines »Führers etc.« rundweg ablehnt, hat nichts weiter auf sich, aber er bestreitet im stolzen Ton Nutzen und Berechtigung der von mir vorgeschlagenen »musikalischen Hermeneutik« überhaupt, ohne die Grenzen und Methoden meiner Deutungslehre auch nur zu beachten. Da der Artikel in mindestens vier Zeitschriften abgedruckt worden ist, soll er im folgenden zwar nicht widerlegt, aber doch in der Weise nutzbar gemacht werden, daß an einem allgemein zugänglichen und interessierenden Beispiel gezeigt wird: was für Resultate auf die Affektenlehre basierte Interpretationsversuche ergeben und wie sie sich ebensowohl von der rein musikalisch-formalen als auch von der frei und summarisch poetisierenden Auslegung unterscheiden. Nur um diese drei Wege kann es sich ernsthaft handeln. Es ist daneben nicht ausgeschlossen,

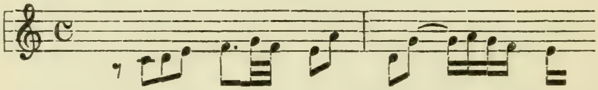
[1]) Siehe Seite 168.

daß unter günstigen Verhältnissen beanlagte Individuen, bei der ausschlaggebenden Bedeutung, die angeborene Begabung in der Kunst hat, durch allmähliches ungeregeltes »Hineinhören« zu einem innerlichen »Verständnis« musikalischer Werke gelangen. Aber es fällt auf, daß ein Pädagog von Fach dieses Verfahren für allgemein brauchbar und damit den Zufall und das Glück für die besten Lehrmeister halten und dagegen eine methodische Schulung des Musikgefühls grundsätzlich verwerfen kann. Daß auch die vollendetste Beschreibung eines Kunstwerks dieses selbst nicht ersetzen kann, wissen wir seit Adams Zeiten. Wäre das Wort allmächtig, hätten wir weder Musik noch Malerei. Aber Orientierung ist auch etwas. Darauf und daß sie lehrbar ist so gut wie die Klaviertechnik, muß heute deshalb nachdrücklicher als früher hingewiesen werden, weil der Musikunterricht und die öffentliche Musikversorgung eine Entwickelung genommen haben, die die Gefahren einer bloß mechanischen und einer ins andere Extrem fallenden phantastisch unklaren Kunstbeschäftigung stark vermehrt hat. Darunter leidet nicht bloß die Wirkung der Musik, sondern auch ihr Betrieb. Einer wirklichen begründeten Auffassung eines Musikstücks ist nur der Spieler und der Hörer fähig, der über den Charakter jedes einzelnen, kleinen organischen Teils klar ist. Diese Klarheit gehört für den reifen ausgewachsenen Künstler und Kunstfreund zu den Fertigkeiten, die er in der Regel spielend, unbewußt ausübt oder wenigstens ausüben soll; nur außerordentliche, zweifelhafte Fälle kosten ihm ein Überlegen, Prüfen, Nachdenken. Die Werdenden und Ungeübten aber müssen, um auf diesen Standpunkt zu kommen, hermeneutisch geschult werden und hierfür ist eben der beste Weg: praktische Anwendung der Affektenlehre.

Als Ausgangspunkte für die hermeneutischen Übungen waren im Jahrbuch für 1902 Motivästhetik und Themenästhetik aufgestellt und Andeutungen darüber gegeben worden, wie man lernen kann den Affekt, den Charakter eines sogenannten Themas oder einer sonstigen kleinen musikalischen Gedankeneinheit mit Sicherheit zu bestimmen. Eben nur Andeutungen. Die Frage erschöpfend zu behandeln, würde eine Arbeit für sich verlangen, die am vorteilhaftesten in die Hände gut musikalischer Psychologen zu legen wäre. Fest steht das Eine, worauf auch R. Wagner mit den Ausführungen über das »Melos« (in der Schrift: »Über das Dirigieren«) hingewiesen hat: daß Singen und frühzeitige Beschäftigung mit guter Gesangmusik ein vor-

zügliches Mittel sind, Themen und Melodien geistig verstehen zu lernen.

Hier soll nun ohne Rücksicht auf die noch offenen Lücken von der Themenästhetik zur Satzästhetik weitergeschritten und versucht werden, vom Charakter des Themas aus den Inhalt und Verlauf eines größeren Stücks zu verfolgen. Das Material entnehmen wir dem »Wohltemperierten Klavier« S. Bachs auch deshalb, weil in der Fuge die thematischen Verhältnisse einfacher sind als in der Sonate. Als Beispiel mag die C-Dur-Fuge des ersten Teils dienen, deren Thema:



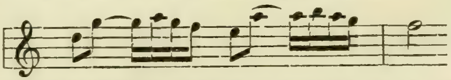
bereits in dem früheren Aufsatz herangezogen und da als Ausdruck einer energischen Stimmung bezeichnet worden ist. Diese Charakterisierung, die sich auf das Quartenmotiv, als den Hauptträger des melodischen Aufbaus stützte, genügte für die damaligen Zwecke, bei denen es sich ja nur darum handelte: die Unterschiede von mehreren zum Vergleich aufs Geratewohl herausgegriffenen Themen in groben Umrissen festzustellen. Jetzt, wo mit dem Thema weiter operiert werden soll, muß ergänzend hinzugefügt werden, daß eine unbedingte Energie, eine ungebundene Kraft oder gar Heiterkeit nicht in ihm liegt. Dazu müßte es mindestens einen anderen zweiten Takt haben, etwa so:

So wie es Bach gestaltet hat, mit dem heruntersinkenden Abschluß, mit dem bedächtigen Anlauf auf das Hauptmotiv, ist die Regung unverkennbarer Energie, die seine Mitte bildet, auf beiden Flanken von Äußerungen der Melancholie eingefaßt. Das Thema spricht also eine ernste Stimmung aus, die sich aufzurichten, die eines Drucks Herr zu werden strebt. Mit dieser Erkenntnis ist der Zusammenhang zwischen der Fuge und dem ihm vorausgehenden, weltbekannten Präludium hergestellt. Nach Spitta sind in dem »Wohltemperierten Klavier« eine Anzahl Präludien zu anderen Zeiten entstanden, als die zu ihnen gehörenden Fugen. Daß trotzdem überall innere Beziehungen zwischen beiden Teilen vorhanden sind, versteht sich bei einem

Meister wie Seb. Bach ohne weiteres. Hier in diesem ersten Stück seines Hauptklavierwerks sind sie besonders stark und klar. Das Präludium mit seiner in zarten Akkordbrechungen versteckten, durch Dissonanzenketten verschleierten Melodie, gleicht einem Traumbild aus fernen Sorgenwölkchen, aus leisen Klagen und trüben Ahnungen gewoben. In der Fuge schlägt der Komponist die Augen auf und sagt sich fromm und mannhaft: Es komme, was da kommen mag! Im Kleinen, im bescheideneren, intimeren Stil vollzieht sich in den beiden Stücken derselbe Stimmungsprozeß, den Beethoven im Großen im ersten Satz seiner zweiten Symphonie vorführt. Dessen Einleitung und Allegro stehen in dem gleichen Verhältnis zueinander, wie hier bei Bach Präludium und Fuge und beide Werke sind Bilder, Augenblicksaufnahmen aus dem Seelenleben zweier großer Menschen, wie sie in gleicher Anschaulichkeit und Beredsamkeit nur die Musik geben kann. Die Malerei und Bildhauerei hat autobiographische Leistungen dieser Art überhaupt nicht, die Poesie nur annähernd aufzuweisen. Doch sind hier nicht Exklamationen am Platz, sondern es gilt nachzusehen, welchen geistigen Gang der Bachsche Fugensatz von dem Thema aus einschlägt.

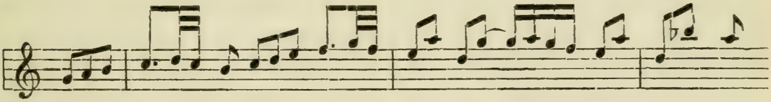
Die Form muß dabei so weit in Betracht gezogen werden, als sie dazu dient die Art der vom Komponisten geleisteten Gedanken- und Gefühlsarbeit zu verdeutlichen und die Übersicht des Ganzen zu erleichtern. Da gleicht denn unsere C-Dur-Fuge einem Gedicht aus vier Versen; die ersten drei sind im wesentlichen gleich gebaut, der vierte, abschließende, hat einige Zeilen mehr und erlaubt sich auch in anderen Beziehungen einen freieren Stil. Von den ersten drei Durchführungen des Themas, die in der Fuge eben die Verse sind, hat die erste nichts Ungewöhnliches. Wie die der Fuge eigene Folge von d u x und c o m e s im Grunde nichts anderes ist als eine besondere Art der im freien Satz üblichen Sequenz, so dienen hier die einzelnen Eintritte der vier Stimmen, mit denen die Fuge arbeitet, nur dazu, den Eindruck des Themas einzuprägen; sein Ausdruck erfährt eine kleine Steigerung ins Hoffnungsfreudige besonders durch den Kontrapunkt, der in der obersten Stimme den Einsatz der dritten Durchführung begleitet. Der Vortrag muß natürlich diese Wendung (vielleicht mit einem entschiedenen crescendo, mit einem starken Akzent auf dem $\bar{\bar{g}}$ des vierten Taktes) unterstützen. Der Aufschwung ist aber gleich wieder zu Ende; beim Schluß des Baßeinsatzes klingt die Musik resignierter als der Anfang des Stückes, die Intonation des Themas, erwarten ließ.

Für das innere Signalement der C-Dur-Fuge ist es bedeutungsvoll, daß sie auf freie Zwischensätze verzichtet; ihr Grundgedanke hielt Bachs Phantasie vollständig in seinem Bann. So geht denn der Schluß der ersten Durchführung ohne Aufenthalt und Umblick in den Anfang der zweiten über. Diese unterscheidet sich aber von der vorausgegangenen merklich dadurch, daß der Komponist jetzt das Thema ernster und eifriger in Angriff nimmt. Es setzt eine Oktave höher, also in hellerem und entschiedenerem Ton ein als bei der ersten Durchführung und kontrastiert damit namentlich sehr wirksam und sinnvoll gegen deren Ausgang. Der Neigung zur Ermattung wird mit frischer Energie begegnet. Noch deutlicher als aus dem Kolorit tritt dieser neue Charakter der zweiten Durchführung dadurch hervor, daß schon beim dritten Ton der Oberstimme ihr die Tenorstimme in kanonischer Engführung folgt. Unter den obwaltenden Umständen muß der Spieler diese Engführung gehörig, mit einem gewissen dramatischen Nachdruck markieren. Auch noch andere Wendungen zeigen deutlich, daß der Kleinmut bekämpft werden soll. Die wichtigste besteht in der sequenzmäßigen Weiterführung des über den Charakter des Themas entscheidenden Quartenmotivs und seines Abschlusses in der Oberstimme, nämlich:


(8. Takt)

Jedoch: der kanonische Begleiter macht diese Sequenz nicht mit, sondern bleibt in dem Augenblick, wo oben das f̿ angeschlagen ist, auf ē liegen. Damit ist's aufs schärfste bezeichnet, daß der Anlauf ins Stocken geraten ist. Durch den Alteinsatz kommt die Bewegung wieder in Gang, der Charakter des Satzes wird mit dem Eintritt des Basses sogar auf einen Augenblick fröhlicher und heller, als er bisher überhaupt gewesen ist. Um so mehr überrascht das Ende der Durchführung. Mit dem breiten Schluß in A-Moll scheint der Geist der Melancholie endgültig Platz zu greifen. Der trübe Eindruck der harmonischen Kadenz wird durch die klagende Melodik der Oberstimme noch sehr beträchtlich verstärkt. Es ist die Hauptstelle der ganzen Fuge und diejenige, aus der die Individualität des Komponisten am vernehmlichsten und wahrhaft ergreifend spricht. Unter Hunderten würde kaum Einer auf diese Wendung gekommen sein, da das Thema an sich nicht dazu zwingt. Nur eine Seele von ungewöhnlicher Tiefe konnte auf das gis (im 11. Takt) und auf seine Konsequenzen geraten.

Den Ausweg aus der Krisis, in die er beim Nachsinnen über das Thema geraten ist, findet Bach in der denkbar einfachsten Weise: er fängt noch einmal von vorn an. Die dritte Durchführung beginnt, wie in der Sonate die Reprise, als Wiederholung des ersten Teils. Doch ist die Wiederholung nur scheinbar wörtlich getreu. Schon nach der zweiten Note folgt dem Alt der Tenor in Engführung und die Engführungen treten von jetzt ab in der Satzentwickelung so stark hervor, daß die C-Dur-Fuge als Ricercare bezeichnet werden kann. Sie dieser Gruppe zuzuweisen berechtigen außer den Engführungen auch die Erweiterungen, die Bach mit dem Thema und meistens in der Weise vornimmt, daß er größere und kleinere Teile desselben sofort wiederholt. Der Sopran z. B. wird folgendermaßen geführt:



Durch diese Behandlung stellt sich die dritte zur zweiten Durchführung in das Verhältnis einer planmäßigen, großen Steigerung. Der Vorsatz, die trübe Stimmung zu überwinden wird mit verdoppeltem Ernst und neuer Kraft wiederholt und mit einer Beimischung Bachschen Trotzes und Bachscher Keckheit verwirklicht. Es wird gewissermaßen in die Höhle des Löwen gegangen; wenigstens liegen andere zwingende Gründe, formelle oder inhaltliche für den Aufenthalt in D-Moll, der dem Ende der dritten Durchführung vorhergeht, nicht vor. Eine Modulation nach F-Dur wäre in formeller Hinsicht vielleicht sogar vorzuziehen, denn der die Kadenz schließende D-Dur-Akkord klingt zwar schön und triumphartig, aber doch auch etwas gewaltsam.

Der nun folgende Schlußvers ist deshalb nicht als vierte Durchführung zu rechnen, weil in ihm der Baß nicht mehr mit fugiert. Bach benutzt ihn zu einer Reihe von Orgelpunkten, deren letzter (auf C) vier Takte dauert. So lange klingt kein Ton auf dem modernen Klavier fort, er geht deshalb der Harmoniewirkung ganz verloren, wenn ihn der Spieler nicht — scheinbar wider Bachs Vorschrift — an passenden Stellen repetiert. Da die Verhältnisse auf dem alten Clavichord, für das der größte Teil des »Wohltemperierten Klaviers« bestimmt ist, ähnlich lagen, wird man die ganze Fuge zu den eine Ausnahme bildenden Stücken zu rechnen haben, die für das Cembalo geschrieben

und die nach Spitta (I, 770) in einer früheren Zeit als das Gros entstanden sind. Auch die vorhergegangenen kleineren Orgelpunkte (auf d und g) wirken mit dem letzten großen auf das poetische Ziel hin: in die Schlußgruppe der Fuge innere Ruhe hineinzutragen. Der Kampf zwischen Sorge und Hoffnung ist entschieden, der im Thema liegende Affekt ist ausgetragen, eine eigene Siegerstimmung füllt die ganze Seele des Tondichters. Friede und Freude allein klingen aus dem letzten Teil des Tonbilds bald kunstvoll, bald frei; Weihnachts- und Kindertöne lösen einander ab, dazwischen stehen auch (bei dem Sekundakkord im 23. Takt) Takte, die nach dem Himmel weisen und das Erhabenste und das Ewige berühren. Auch mit bogenlangen Schilderungen läßt sich der Reichtum und die Schönheit dieser Koda nicht erschöpfen. Darum sei nur flüchtig noch auf die zart einschlummernde, Traumesleitern herbeiholende und auf das Präludium zurückdeutende Schlußwendung des vorletzten und letzten Taktes hingewiesen.

Im Vorstehenden hat der Leser eine praktische Anwendung der von der Themenästhetik ausgehenden Methode ein musikalisches Kunstwerk zu erklären, wie sie seinerzeit in den Begriff »musikalische Hermeneutik« formuliert wurde. Es ist nichts als ein Versuch die alte Affektenlehre für einen ganzen Satz durchzuführen, d. h. auf Grund des Charakters des Themas den weiteren Absichten des Komponisten nachzugehen, über die Hauptpunkte und Hauptlinien seines Gedankengangs klar zu werden.

Nach einer anderen Methode hat Carmen Sylva dasselbe Stück interpretiert, nach der nämlich, die ich oben als die frei poetisierende bezeichnet habe. Ihre kurze Auslegung ist in einem Aufsatz enthalten, den die Nr. 12 des Jahrgangs 1903 der »Neuen Zeitschrift für Musik« unter dem Titel »Das Wohltemperierte Klavier« bringt und lautet:

> »Das erste Präludium (des Wohltemperierten Klaviers), zu dem Gounod oder aus dem Gounod sein ‚Ave Maria' hervorholte, habe ich lieber ohne das Ave Maria, und habe es ‚Sacuntala' genannt, zumal da die Fuge dazu so tiefsinnig und rein und unschuldig einherschreitet wie Sacuntala durch ihren Urwald, wie der Abschied der Gefährtinnen und der Einsiedler, ihrer Freunde.«

Als Vertreter der dritten Erklärungsart endlich, der bloß musikalisch-formalen, die bekanntlich zurzeit die herrschende ist, hat Carl van Bruyck die C-Dur-Fuge in einem Werke

behandelt, das mit der Überschrift »Technische und ästhetische Analysen des wohltemperierten Klaviers« 1867 erschienen ist und das Ansehen seines Verfassers als eines sehr unterrichteten und tiefblickenden Musikers begründet, 1889 sogar eine zweite Auflage erlebt hat. Da heißt es denn (S. 91) über unser Stück:

> »Die Fuge ist, technisch betrachtet, höchst meisterlich, aber in rein ästhetischer Hinsicht minder anziehend, von einem gewissen schulmeisterlichen Pedantismus. Das Thema trocken; die Durchführung gleichwohl von der größten kontrapunktlichen Gewandtheit, von dem reinsten, nirgend stockenden Flusse. Bemerkenswert erscheint die durchgängige Anwendung der Engführung, wie sie in solcher Weise in dem ganzen Werke nicht wieder vorkommt. Das Thema, innerhalb der 27 Takte, welche die Fuge umfaßt, in allen Stimmen 24mal erscheinend, verschwindet nicht vom Plane. Eben in diesem schwelgerischen Gebrauch der technischen Virtuosität liegt aber auch der ästhetische Mangel der Arbeit, da, trotz aller angewandten Kunst, doch unvermeidlich der Effekt der Monotonie entsteht. Die auf rein logische Formenentwickelung gerichtete Arbeit behält immer etwas Steifes. Gleichwohl nimmt sie in ihrer reichen und leichten Verwendung aller Kunstmittel unsere Bewunderung in Anspruch und kann durchaus nicht uninteressant heißen. Von besonders schönem Effekt erscheint die letzte Engführung (Takt 24 und 25) auf einem Orgelpunkt und das Auslaufen der Bewegung in den beiden letzten Takten mit ihrem Aufwärtsdringen nach der höheren Tonregion.«

Über den allgemeinen Charakter und Wert der von Carmen Sylva und C. van Bruyck vertretenen Erklärungsmethoden ist schon im früheren Jahrbuch das Nötige gesagt worden. Keiner von beiden darf man vorwerfen, daß sie vollständig in der Luft schwebt: um die Absichten eines Komponisten, um den geistigen Gehalt einer Komposition zu verstehen kann irgendein Grad von poetischer Divination jedenfalls förderlich sein und Vertrautheit mit der Formenlehre, im weitesten Sinne des Worts, ist dabei ganz unentbehrlich. Aber, daß weder das eine noch das andere Mittel allein genügt, das Ziel zu erreichen, wird sowohl an der Bukarester wie an der Wiener Analyse der Bachschen Fuge klar. Carmen Sylva versieht es darin, daß sie, von überschüssiger Phantasie fortgerissen, ihren Eindruck von der Komposition sofort in ein poetisches Programm formuliert, ohne die Richtung der musikalischen Gedanken und

ihre Entwickelung streng zu prüfen. Wenn sie das Bachsche Stück als »tiefsinnig, rein und unschuldig« lobt, so sind unter diesen drei Prädikaten die beiden letzten vollständig nebensächlich; sie könnten von einem Witzbold auf Grund einiger trüber gefärbten oder frappant eintretenden Engführungen sogar ganz amüsant bestritten werden. Der auf Tiefsinn lautende Teil der Diagnose tritt dem wirklichen Sachverhalt schon näher und hat in den melancholischen Elementen des Themas eine positive Unterlage. Wären die danebenstehenden Äußerungen der Kraft, des Willens zum Aufraffen mit erkannt worden, so hätte es an einer richtigen Bestimmung des Ausgangsaffekts des Tongedichts nicht fehlen können und von dieser Basis aus würde der begabten und um eine höhere Musikauffassung ernstlich bemühten Verfasserin leicht klargeworden sein, daß der im Thema schon angedeutete und zusammengedrängte Konflikt zweier verschiedener Stimmungen im Stück zum lebendigen Austrag gebracht ist, daß die Schilderung des Verlaufs jener Stimmungskrisis den eigentlichen dichterischen Inhalt der Fuge bildet. Ein tausend und abertausendmal in der Instrumentalmusik behandelter Vorwurf ist hier von Seb. Bach dadurch höchst eigentümlich und eindringlich gewendet worden, daß in einem Augenblick, wo man es nicht mehr erwartet, nämlich am Ende der zweiten Durchführung, ein entschiedener Rückfall zum Pessimismus eintritt und daß nun an diesem unvermutet wieder verdunkelten Himmel (in der zweiten Hälfte des Stücks) die Sonne um so glänzender und bleibend durchbricht. Ob Bach bei dieser Führung seiner Komposition an Vorgänge aus dem Leben, aus der Natur, aus der Geschichte, der Kunst, gedacht hat, wer könnte das außer ihm selbst entscheiden! Die Zahl der Möglichkeiten wäre unendlich. Händel z. B. hat in breiterer Form die gleiche Idee in »Allegro e Pensieroso« durchgeführt, R. Schumann knapper und erregter u. a. im »Aufschwung«. Wer das Bedürfnis empfindet, dem Stücke ein Programm zu geben, der kann an einen Bergfahrer, an einen Schiffer, an einen Feldherrn denken, er kann aus Gedichten und Bildern Pendants ohne Ende herbeischaffen; er steht aber dabei immer in der Gefahr aus dem Großen ins Kleinliche zu geraten und den Vorzug der Instrumentalmusik, daß sie den inneren, seelischen Kern bedeutender oder interessanter Vorgänge ohne die zufällige Schale hinstellt, aufs Spiel zu setzen. Wenn Bach von einem bestimmten Anlaß aus zu dem Stück gekommen ist, so ist es das nächstliegende ihn, wie oben angenommen wurde, in einer

augenblicklichen Gemütslage zu suchen. Doch könnte irgendeine bisher nicht zum Vorschein gekommene biographische Notiz auch einen anderen Aufschluß geben. Ganz sicher ist nur das eine, daß er an eine Sakuntala, eine Gudrun oder an einen ähnlichen historischen Halbengel nicht gedacht hat, deshalb sicher, weil zu einem solchen Charakter und einem solchen Lebensbild die Musik nicht stimmt, das Thema nicht und nicht seine Entwickelung zum Satz.

Der »Fall Sakuntala« zeigt, wie die Methode Instrumentalmusik poetisierend zu deuten, mehr anstrebt als gut und notwendig ist, wie leicht sie der Phantasie zuliebe die musikalische Exaktheit und Nüchternheit vergewaltigt und damit ins Abenteuerliche gerät. Poetische Bilder eignen sich als Mittel der musikalischen Hermeneutik zur Verdeutlichung der Affekte einzelner Stellen, bestimmter kurzer Motive im allgemeinen viel besser, als zur Erklärung ganzer Sätze. Wenn ich z. B. die Streicher zu einer besonders energischen Ausführung eines großen Staccato mit dem Zurufe: »wie Keulenschläge« antreibe, so wird das mehr wirken als eine lange Rede. Will ich aber Orchester und Publikum über den Charakter einer Ouvertüre durch das Motto: »Herkules« aufklären, so werde ich in allen den Fällen Konfusion anrichten und meine hermeneutischen Befugnisse überschreiten, wo nicht sicher und zwingend verbürgt ist, daß der Komponist wirklich mit seinem Stücke den Alkiden hat zeichnen wollen. Die musikalisch ungezügelte Deutelust kann schließlich so weit vom rechten Weg ableiten, daß aus der liebenswürdigsten Klaviersonate Beethovens, der in G-Dur (Op. 14) eine regelrechte Zankszene herausinterpretiert wird. Für den besonnenen Erklärer bleibt die Feststellung des Affekts, des Themas und seiner Varianten sowohl, wie die des Affekts der freien Stellen die Richtschnur und die Grenze, an die er sich zu halten hat und von der aus er die Entwickelung des ganzen Satzes zu verstehen sucht. Wenn er der leichteren Verständlichkeit halber in die Form seiner Erläuterungen hin und wieder ein poetisches Bild zur Mithilfe heranzieht oder gar längere Strecken hindurch, wie das z. B. R. Schumann, oder vor ihm E. T. A. Hoffmann als Kritiker liebten, dichterisch spricht, so muß ihm das zugestanden werden, solange er damit wirkt und auf dem Boden der musikalischen Tatsachen bleibt. Wer aber glaubt, daß musikalische Hermeneutik darauf hinausläuft: aus Instrumentalkompositionen Geschichten, Romane und Dramolets herauszulesen, der hat Zweck und Wesen der

Disziplin nicht verstanden. Heinrich Zöllner nennt die Liebhaber dieses Holzwegs »Philister der Hermeneutik«. Ach nein; das ist eine Begriffsverwechselung! Wenn es überhaupt schon an der Zeit wäre, über die ernste und als Wissenschaft neue Materie Späße zu machen, so könnte da nur von Phantasten der Hermeneutik gesprochen werden. Philister der Hermeneutik sind dagegen die Erklärer vom Schlage Carl van Bruycks, vorausgesetzt, daß »philiströs« nach wie vor den Gegensatz zu »burschikos« bildet und eine beschränkte, an Äußerlichkeiten haftende Denkungsart bezeichnen soll.

In diesem Kultus des Äußerlichen, in der rein mechanischen Akribie ist die Analyse van Bruycks nicht bloß ein Schulbeispiel, sondern fast ein Monstrum. Den Gipfel des verkehrten Eifers bildet die Feststellung der Tatsache, daß »das Thema in allen Stimmen vierundzwanzigmal erscheint«. Es lebe die Statistik! Die Idee, daß die formellen Wendungen der Komposition, daß der technische Charakter ihrer kleineren und größeren Teile, auf inneren Gründen und Absichten beruhen können und müssen, ist dem Verfasser gar nicht gekommen, die Frage, ob und wem seine Beschreibung der Fuge etwas nützen solle, hat er sich nicht vorgelegt. Der eigentliche Zweck seiner Bemühungen scheint der zu sein, sich in Positur zu setzen, als Blinder Blinde sehen zu lehren. Da tut ein gelehrter Ton, der Gebrauch zweideutiger Schlagwörter und drittens der Anschein eines aus dem Vollen schöpfenden, über dem Ganzen stehenden Urteils sehr viel. Deshalb der stolze Anfang: »Die Fuge ist technisch meisterlich, ästhetisch aber wenig anziehend, von einem gewissen schulmeisterlichen Pedantismus.« Ein Stück von Bach bloß deshalb zu loben, weil es von Bach ist, werden vernünftige Bachfreunde nicht empfehlen. Aber noch sicherer muß seiner Sache sein, wer es am Platz findet einen Tadel gegen ihn auszusprechen. Einen Bach überhaupt und im besonderen Seb. Bach, den Komponisten des »Wohltemperierten Klaviers« des schulmeisterlichen Pedantismus zu bezichtigen, ist keine Kleinigkeit. Worauf gründet denn van Bruyck diesen Vorwurf? Auf seinen phäakischen Musikgeschmack. Wohl zeigt sich aus seinem Buch, daß er für Bachschen Ernst nicht unempfänglich ist, aber dieser Ernst muß dramatisch oder doch auffallend originell, pikant, interessant in Töne gekleidet sein. Hier, wo dieser Ernst ganz einfach und schlicht ausgesprochen ist, befriedigt er den Verfasser »ästhetisch« nicht. Da wird aber nur mit einem Wort, einem Begriff gespielt. Der wahre Sachverhalt ist der:

van Bruyck ist musikästhetisch nicht genügend geschult, aus Bachs Noten den inneren Sinn herauszuhören; infolgedessen findet er »das Thema trocken«. Aus diesem ersten Mißverständnis folgen dann alle weiteren. Die Energie, mit der Bach an der im Thema ausgesprochenen Absicht des Durchringens, mit der er am Affekt des Themas festhält, die von der zweiten Durchführung ab immer imposanter vortretende Entfaltung seelischer Kraft sieht C. van Bruyck für nichts weiter an, als für den »schwelgerischen Gebrauch technischer Virtuosität«. Unser Erklärer ist da ganz in der halb lächerlichen, halb bedauernswerten Lage eines tauben Menschen, der seine unter den Entladungen eines Gewitters zitternde Umgebung darauf aufmerksam macht, daß ein »Wetterleuchten« stattfinde. Auch die letzte Konsequenz des Grundirrtums wird gezogen: das Stück im ganzen ergibt »trotz aller angewandten Kunst . . . unvermeidlich den Effekt der Monotonie«. Sehr natürlich: wer einer Unterhaltung in einer Sprache zu folgen versucht, die er nicht versteht, langweilt sich. Ganz ähnlich wie C. van Bruyck mit der C-Dur-Fuge ist es Heinrich Bulthaupt mit dem zweiten und dritten Akt von R. Wagners »Tristan« gegangen. Er beklagt an ihnen (in seiner bekannten »Dramaturgie der Oper«) Stillstand und Mangel jeglicher Entwickelung. Daß da eine kolossale Entwickelung seelischer Zustände durch die Musik vorgeführt wird, nämlich die Umbildung des Liebesjubels in Todessehnsucht, hat er ebensowenig bemerkt, wie van Bruyck ahnt, daß sich die Bachsche Komposition aus dem Dunklen zum Hellen durchkämpft. »Die auf rein logische Formentwickelung gerichtete Arbeit behält . . . etwas Steifes«, lautet das Schlußurteil. »Logische Formentwickelung«! Das ist so ein fetter Brocken aus dem Quacksalberlatein der Musikästhetik. Eine selbständige Logik der Formentwickelung gibt es gar nicht, sondern die musikalische Form entwickelt sich dann logisch, wenn sie dem Inhalt des Satzes, seinem Charakter und seinem Fluß genau angepaßt ist und ihn vollständig deutlich macht. Diesen Fundamentalsatz der Kantschen Kunstästhetik hätte sich C. van Bruyck für seine Bachanalysen klarmachen sollen; er würde ihm und seinen Lesern bessere Dienste getan haben als es der Hinweis auf »die kategorischen Imperative« des Königsberger Philosophen vermag. Die ganze Methode van Bruycks ist ein Kurpfuschen nach Symptomen, ohne jegliche eingehende Untersuchung. Und darnach sind auch die Resultate: Eine Komposition, von der Ph. Spitta mit Recht sagt: sie sei würdig den

ersten Platz im »Wohltemperierten Klavier« einzunehmen, wird den Klienten van Bruycks als ein im Grunde doch schwaches Kunstwerk vorgestellt. Aber noch gefährlicher als diese irrige Information ist das Prinzip, mittelst dessen van Bruyck zu seinen Erklärungen kommt. Es ist eigentlich gar kein Prinzip, sondern ein eitles Jonglieren mit wissenschaftlich klingenden Schulbegriffen und Redensarten; zu einem Eingehen auf die wirkliche Aufgabe eines Erklärers, die Bloßlegung des Gedankengangs der Komposition kommt es dabei nicht. Namentlich wegen dieses seines demoralisierenden Charakters ist das van Bruycksche Erläuterungsverfahren hier absichtlich strenger und mit Verzicht auf jede Art von Wohlwollen beurteilt worden. Es erzieht zur Vorspiegelung nicht vorhandener Gelehrsamkeit und lenkt mit formalem Hokuspokus vom Wesen der Sache ab. An allgemeiner Schädlichkeit übertrifft es die von Carmen Sylva vertretene voreilige Poetisiererei. Diese kann unter günstigen Umständen doch einmal einen Treffer ziehen und auf ein Bild geraten, das dem Vortrag und dem Zuhörer zugute kommt. In der Mehrzahl der Fälle wird sie allerdings nur verwirren. Beiden Erklärungsarten fehlt eben in verschiedener Weise das Beste, das einen Gedankenweg erst zur Methode macht. Der eine dieser Wanderer weiß überhaupt nichts vom Schlußziel, der andere kennt's, tappt aber blindlings und ohne genügende Orientierung darauf zu. Für den vorliegenden Fall, für das Verständnis der Bachschen C-Dur-Fuge ist die eine Methode so nutzlos wie die andere. Denke ich bei dieser Musik an Sakuntala, so werde ich sie lieblich, liebenswürdig und, angesichts ihrer wirklichen Natur, nichtssagend spielen. Mit dem Hinweis aber, daß das Thema vierundzwanzigmal vorkommt und daß das Stück technisch meisterlich gearbeitet ist, läßt sich überhaupt nichts anfangen. Wie für die Erkenntnis des Gesamtcharakters der Komposition, so versagen die beiden Methoden erst recht für den Einblick in ihre Entwickelung. Weder Carmen Sylva noch Carl van Bruyck hat ein Wort für den Gedanken, für die Stimmung, von der Bach ausgeht, für die ganz besondere Art, in der sich dieser Gefühlskeim zum Gedicht entfaltet und noch viel weniger für die Hauptstellen, welche die Individualität dieses Gedichts bestimmen, für die hervortretenden Züge, die ihm seine eigene Physiognomie geben und in die der S p i e l e r seine ganze Kunst zu legen hat.

Das aber alles leistet trotz aller etwaigen Mängel die Analyse, die der Carmen Sylvas und der Carl van Bruycks vorausgeschickt

wurde und sie erreicht es einfach dadurch, daß sie die Satzästhetik auf Themenästhetik basiert, daß sie, kurz gesagt, auf Grund der Affektenlehre operiert. Ich darf das wohl aussprechen, ohne mich des Eigenlobs schuldig zu machen, denn ich bin nicht der Erfinder, sondern nur der Anwalt dieser in einer langen Geschichte bewährten Affektenlehre. Mit ihr, das kann nicht oft und nachdrücklich genug wiederholt werden, muß die Musikästhetik wieder praktisch umgehen lernen, wenn sie etwas Ernstlicheres bedeuten will. Scheintot in der Theorie, lebt diese Affektenlehre glücklicherweise in der Praxis immer noch und alles, was in der produktiven und reproduktiven Tonkunst erfreulich ist und über den virtuosen Mechanismus herausragt, ist ihr stilles Werk. Die Musiker haben das größte Interesse daran und sind die Nächsten dazu, an ihrer Rehabilitierung und an ihrem Ausbau mitzuhelfen. Neben ihnen auch die Psychologen. Ihre Mitarbeit ist ganz besonders für die Fundamentierungsarbeiten, für die Motiv- und Themenästhetik unentbehrlich. Ein kleiner Spielraum für Unbestimmtheit, ja Irrtum wird hier immer in Kauf zu nehmen sein, ganz abgesehen von den professionellen Streitköpfen, die ja schließlich auch imstande sind, über den Sinn von Goethes »Über allen Gipfeln etc.« oder den von Dürers »Melancholie« sich der allgemeinen Ansicht entgegenzuwerfen. Von ihnen braucht nicht besonders Notiz genommen zu werden. Aber dem windigen Genialitätsdünkel derjenigen Musiker müssen wir Fehde ansagen, die ernste Versuche, an den intimsten und wichtigsten Teil tonkünstlerischer Leistungen mit dem Verstand und schulmäßig heranzutreten, großsprecherisch oder witzelnd bekämpfen. Die Wichtigkeit des angeborenen Talents kann nur ein Narr leugnen, aber wenn das Talent unbewußt doch sicher, vernünftig und bedeutend schalten und walten, wenn ein Virtuos »Auffassung« wirklich besitzen, wenn ein Komponist Ideen und nicht bloß Tongeschicklichkeit zeigen soll, dann braucht's der Schule. Wollen wir in dieser Schule nicht grundsätzlich den geistigen Teil noch weiter verkümmern lassen und mit der Zeit ganz ausschalten, wollen wir für die Zukunft der Tonkunst sorgen, dann ist's Pflicht musikalische Hermeneutik zu treiben und mutwillige Gedankenlosigkeit vor ihrem methodischen Betrieb zu warnen.

Robert Schumann als Ästhetiker

In dem Aufsatz über »Immanuel Kants Musikauffassung und ihren Einfluß auf die folgende Zeit« (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1904)[1]) habe ich auf die bereits durch La Maras »Gedankenpolyphonie« nahegelegte, von den Geschichtschreibern des Fachs übersehene Tatsache aufmerksam gemacht, daß während des 19. Jahrhunderts bis auf Wagner hin neben der von Philosophen betriebenen Musikästhetik eine Musikerästhetik einhergeht, in der Musiker von Fach ihre Ansichten über Wesen und Lebensbedingungen der Tonkunst niedergelegt haben. Meiner Überzeugung nach ist diese Musikerästhetik wertvoller und solider als der Durchschnitt der gleichzeitigen Musikästhetiken der Philosophen; jedenfalls verdient sie endlich einmal untersucht und durchgearbeitet zu werden. Der Ordnung nach wäre da mit Friedrich Reichardt zu beginnen und über C. M. v. Weber und E. T. A. Hoffmann der Gegenwart zuzuschreiten. Da aber bei dem ersten Schritt, der Sammlung des Materials, die genaue Reihenfolge nicht wesentlich ist, bedarf es keiner weiteren Entschuldigung, wenn hier gleich aus der Mitte Robert Schumann herausgegriffen wird. Die äußere Veranlassung liegt darin, daß im vergangenen Jahre die fünfzigste Wiederkehr seines Todestags begangen worden ist. Stärker sind die inneren Gründe: Schumann ist unter den Komponisten des 19. Jahrhunderts ein vorzüglich unterrichteter und der konkreteste Ästhetiker, als solcher aber bei weitem nicht genügend gewürdigt.

Schumanns Belehrungen verbreiten sich über die gesamte Tonkunst, aber ganz vorwiegend in der Form unmaßgeblicher Zwischenbemerkungen. Dieser letztere Umstand hat die Folge gehabt, daß Schumann als Ästhetiker überhaupt gar nicht mitgerechnet wird. Arthur Seidl ist der einzige neue Schriftsteller, der Schumanns allgemeine Kunstansichten einer näheren Prüfung, und zwar wegen ihrer Einwirkung auf die Neudeutschen, unter-

---

[1]) Siehe S. 241 ff.

zogen hat[1]). Selbst Philipp Spitta beschränkt sich in seiner Abhandlung »Über Robert Schumanns Schriften«[2]), die im allgemeinen als das hervorragendste Stück der neueren Literatur über Schumann gelten muß, darauf, die Schönheit und den Reichtum seines Stils zu beleuchten und den poetisierenden Charakter seiner Kritiken auf Berechtigung, Tragweite und historischen Untergrund zu untersuchen. Und doch liegt die Hauptbedeutung von Schumanns Schriften in ihrem ästhetischen Gehalt. Die Tatsache, daß sie in mehrfachen Gesamtausgaben vorliegen, beweist, daß sie, obwohl die Mehrzahl der kritisierten Komponisten und Kompositionen vergessen oder interesselos geworden ist, immer noch stark fesseln. Das kommt von ihren schriftstellerischen, man darf sagen, novellistischen Reizen, von der frischen Individualität, durch die sie sich lesen wie Skizzen von Dickens und Rosegger. Im folgenden soll gezeigt werden, daß hinter diesem liebenswürdigen, köstlichen Schriftsteller auch ein großer Denker und ein Kunstphilosoph steht, der an Sachkenntnis und an Ehrfurcht vor seinem Berufe wenige seinesgleichen hat. Das Beweismaterial ergeben die gesammelten Schriften und die Briefe Schumanns[3]).

Einigermaßen kann man Schumanns sonderbare und unpraktische Weise, sich ästhetisch zu äußern, mit der seines größeren Landsmanns Lessing vergleichen, von dessen Schriften — wohl mit besonderem Bezug auf die Hamburgische Dramaturgie — gesagt worden ist: sie seien ohne besondere ästhetische Paragraphen voll ästhetischen Geistes. Lessing hat aber doch einen »Laokoon« geschrieben, von Schumann dagegen existiert nichts, was man eine ästhetische Abhandlung nennen könnte. Die beiden (in den Gesammelten Schriften aufgenommenen) Untersuchungen über die Charakteristik der Tonarten und über das Komische in der Musik sind nicht über Anläufe hinausgekommen und vermeiden die Ergründung verwickelter Verhältnisse. Ein drittes Stück, einen Aufsatz über Shakespeares Verhältnis zur Musik, der im Februar 1840 (Br. S. 101) in Vorbereitung war, scheint er wieder aufgegeben zu haben, als er erfuhr, daß ihm Jena den Doktorhut auch ohne Dissertation aufsetzen würde. Gleichwohl hat die dortige Fakultät recht gehabt, als sie im Elogium Schumanns Verdienste um

[1]) Das Robert Schumann-Problem im 2. Band der Wagneriana, 1901.

[2]) Musikgeschichtliche Aufsätze. 1894.

[3]) Die gesammelten Schriften werden ohne weitere Bezeichnung nach der Reclamschen, die Briefe (unter Br.) nach der Storckschen Ausgabe zitiert.

die »praecepta de sensu pulchritudinis venustatisque«[1]) d. h. seine Bedeutung als Ästhetiker hervorhob. Hierzu war er geboren und damit stimmt es, daß schon der Heidelberger Student, der zunächst auf den Virtuosen hinaus wollte und den Komponisten noch gar nicht in Betracht zog, seinem Mentor Wieck mitteilt: er habe seit Jahren eine Ästhetik der Tonkunst angefangen (Br. 36). Welchen Wert Schumann auf Kunstbelehrung legte, geht am deutlichsten daraus hervor, daß er sich mit der Gründung und Redaktion einer Musikzeitung belastete. Dieses Opfer haben unter den zahlreichen hervorragenden Musikern der neueren Zeit, die schriftstellerisch tätig waren, nur Joh. Adam Hiller und Fétis auf sich genommen. Daß die »Neue Zeitschrift für Musik« — das Unternehmen eines Vierundzwanzigjährigen! — eine weithin wirkende ästhetische Lehrkanzel sein, daß sie die Herrschaft der Czerny, Herz, Hünten und jeden Kultus der Mittelmäßigkeit niederschlagen und dafür Beethoven zum vollen Verständnis und modernen Geist in der Musik zur Geltung bringen sollte, ist ja bekannt genug; weniger dagegen, daß Schumann mit dieser journalistischen Tätigkeit seine eigene ästhetische Erziehung, wenn nicht abschließen, so doch wesentlich fördern wollte. Die Übernahme der Redaktion sei »große und größte Aufopferung« für ihn, schreibt er an Wieck (Br. 67), er hoffe aber damit für seine »Kunstansichten Festigkeit und Geschlossenheit« zu gewinnen. Wenn Schumann Kritiker wurde, so leitete ihn also die Absicht, in dieser Tätigkeit ein ästhetisches Praktikum zu absolvieren.

Die dazu unentbehrliche theoretische Vorbildung fehlte ihm nicht; soweit sich sein Lehrbrief übersehen läßt, hat er sie sich jedoch nicht bei den ästhetischen Größen von 1830 geholt, sondern ihnen den Respekt versagt. Ein kleiner Angriff gegen Hegel, ihr Haupt, findet sich in dem die Anfänge der Davidsbündlerschaft bildenden »Denk- und Dichtbüchlein« von 1833, wo der Vergleich von Grundton, Quint und Terz mit Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart, derselbe, der bei Moritz Hauptmann auf sehr gläubigen Boden gefallen ist, als »gewagt« abgewiesen wird (I, 36). Von den zahlreichen Philosophen, die sich abfällig über Beethovens Neunte hatten vernehmen lassen, sagt der entrüstete Florestan: »Sie, die mir nicht Rechenschaft vom einfachsten musikalischen Gesetz geben können, wollen sich an-

1) Nach gütiger Mitteilung Sr. Spektabilität des derzeitigen Dekans der philosophischen Fakultät der Universität Jena, Herrn Geheimrat Professor Dr. O. Liebmann.

maßen, einen Meister im ganzen zu beurteilen? (I, 56). An einer anderen Stelle (I, 141) wird die Forderung »absoluter Schönheit« als lächerlich bezeichnet, und immer wieder predigt Schumann allen, die über Kunst reden wollen, Ästhetikern von Fach, Reimpoeten und Dilettanten, als erstes Gesetz: Achtung vor der Kunst! Humoristisch ruft er aus: »Was ist ein ganzer Jahrgang einer musikalischen Zeitung gegen ein Konzert von Chopin?« (I, 185), oder: »Fort mit Euren Formen- und Generalbaßstangen! Eure Schulbänke habt Ihr erst aus dem Zedernholz des Genies geschnitzt« (I, 181). Einmal heißt es sogar: Auch das schwächste Werk sei mehr wert als die Kritik darüber (II, 31), und später: »Ich schlage einen einfachen Fluch eines Musikers oft höher an als ganze Ästhetiken« (II, 127).

Der einzige zeitgenössische Ästhetiker von Fach, mit dem Schumann sympathisiert, ist der Göttinger Universitätsprofessor Amadeus Wendt, der auch zu den Mitarbeitern der Zeitschrift gehörte. An dessen Hauptwerk (Die Hauptperioden der schönen Kunst, 1831) wird man erinnert, sooft Schumann die Ansicht von der Verwandtschaft der Künste variiert, und ganz besonders scheint ihm der Wendtsche Satz (a. a. O. S. 163), daß die Tonkunst berufen ist, das innere, durch Worte unaussprechliche Leben, das geistige Weben in Natur und Menschenbrust mit der Tiefe und Fülle der Ahnung auszusprechen, zugesagt zu haben. Die eigentliche Wurzel der Schumannschen Ästhetik ist aber bei seinem angebeteten Liebling, Jean Paul, und in dessen heute vergessener »Vorschule der Ästhetik«, einem durch Bildergestrüpp und dunklen Witz unerquicklichen, aber durch die Schönheit einzelner Gedanken bedeutenden Werke, zu suchen. Sein Hauptstück ist die Lehre vom Genie, dessen Wesen durch zwei Eigenschaften bestimmt wird: die unbewußte Empfängnis der Ideen und die Besonnenheit bei ihrer Gestaltung. Das Mächtigste, sagt Jean Paul (S. 57 der Hempelschen Ausgabe) mehrere Menschenalter vor Eduard von Hartmann, ist das Unbewußte, und dieser Satz, im Grunde nur eine Neuauflage der sokratisch-platonischen Dämonenlehre, auf die jeder Blick auf die Rätsel des Daseins und der menschlichen Seele immer wieder zurückführt, ist das Fundament der Schumannschen Ästhetik. Rätselhaft, geheimnisvoll ist vor allem das künstlerische Schaffen, es ist, wie es in den »Musikalischen Haus- und Lebensregeln« mit einer religiösen Wendung, die bei dem nirgends frömmelnden Schumann viel zu bedeuten hat, ausgedrückt wird, »ein Geschenk von oben«. Als solches wird (ebenda) die musikalische

Beanlagung überhaupt bezeichnet. »Musik« — heißt's einmal — »ist ein Pfund, das du von Gott erhalten hast, nütze es treulich« (III, 174).

Wie sich aber in Schumann, im jungen Schumann wenigstens, im allgemeinen der Mystiker wunderbar mit einem klugen Praktiker vereint, so bleibt er bei dem Satz vom Unbewußten, als dem Urquell künstlerischer Phantasie, nicht stehen, sondern mischt ihm ein Wendtsches Element ein, die oben angeführte Bemerkung: daß die Tonkunst anderwärts unausgesprochen bleibendes Leben auszusprechen habe. Schumann übernimmt aus ihr den Begriff des Lebens ohne die Wendtsche Einschränkung und verpflichtet nun den Komponisten mit allen Mitteln dafür zu sorgen, daß seine Phantasie sich mit Lebensgehalt fülle. Unstreitig nimmt da Schumann die Schopenhauersche Auffassung von der Musik als Weltbild voraus, er verfolgt sie aber ganz ungewöhnlich eingehend und mit direkt nutzbaren Forderungen. Jean Paul wird dabei korrigiert. Sagt dieser: das Genie ist göttlich, so Schumann: nur zum Teil, Gott hilft denen am meisten, die sich selber helfen. Um das nötige, volle Bild von dem Gewicht zu geben, das Schumann auf den Zusammenhang legt, der zwischen dem Schaffen des Künstlers und seinem Anteil am Leben (im weitesten Sinne des Worts) besteht, mögen hier zunächst die Sätze in bunter Reihe folgen, die in den Briefen und in den Gesammelten Schriften diese Frage erörtern oder nur berühren:

Der Künstler muß sich stets mit dem Außenleben im Gleichgewicht halten (Br. 58). Die Zeitschrift soll die Anrechte der Poesie an die Musik vertreten (Br. 68). Unter Künstlern verstehe ich Leute, die nicht allein eins oder zwei Instrumente passabel spielen, sondern ganze Menschen, die den Shakespeare und Jean Paul verstehen (Br. 93). Von Jean Paul habe ich mehr Kontrapunkt gelernt, als von meinem Musiklehrer (Br. 95). Nichts beflügelt die Phantasie mehr als Spannung und Sehnsucht (Br. 140). Dein Vater nennt mich phlegmatisch? Karneval und phlegmatisch! — Fismoll-Sonate und phlegmatisch (Brief an Clara Wieck, Br. 143). Thalbergs Kompositionen fehlt alle eigentliche Lebenskraft (Br. 146). Meine älteren Kompositionen sind meistens Widerspiegelungen meines wildbewegten früheren Lebens; Mensch und Musiker suchten sich immer gleichzeitig bei mir auszusprechen; es ist wohl auch jetzt noch so, wo ich mich freilich und auch meine Kunst mehr beherrschen gelernt habe. Wie viele Freuden und Leiden in diesem kleinen Häuflein Noten zusammen begraben liegen, Ihr mitfühlendes Herz wird

das herausfinden (Br. 181). Daß Bach und Jean Paul den größten Einfluß auf mich geübt in früheren Zeiten, finden Sie wohl ohne Bemerkung heraus (Br. 183). Der Vorzug des Talents ist das sichere Ergreifen des Augenblicks und dessen Umsetzung in die Tonsprache (I, 17). Gebt Beethoven den Jüngern nicht zu früh in die Hände, tränkt und stärkt sie mit dem frischen, lebensreichen Mozart (ebenda). Ehret Hummel und denkt, wie er ehedem die Außenwelt so treu in seinem Schoß aufnahm und zurückspiegelte (I, 20). Phantasie ist die Seherin mit dem verbundenen Auge, der nichts verschlossen ist (I, 23). Schlecht komponierte Stücke machen den (musikalischen) Sinn tot und tun der sonstigen Bildung Eintrag (I, 27). Ich mag die nicht, deren Leben mit ihren Werken nicht im Einklang steht (I, 30). Die Musik reizt Nachtigallen zum Liebesruf, Möpse zum Kläffen (I, 31). [Das Werk eines Unbekannten verlangt Kenntnis][1]) von der Schule des Komponisten, seinen Jugendansichten, Vorbildern, von seinem Treiben, seinen Lebensverhältnissen — mit einem Wort vom ganzen Menschen (I, 67). Schubert hat Töne für die feinsten Empfindungen, Gedanken, ja Begebenheiten und Lebenszustände . . . . Er war nach Beethoven der ausgezeichnetste, der, Todfeind aller Philisterei, Musik im höchsten Sinne des Wortes ausübte (I, 146). Erbaut Beethoven zur Ehre eine Akademie, »Akademie der deutschen Musik« geheißen . . . . eine Schule der Musik in der griechischen Bedeutung (I, 155). Den Liberalen, Mittelmännern und Reaktionären [in den politischen Parteien der Gegenwart, entsprechen in der Musik die] Romantiker, Modernen und Klassiker (I, 159). Seien wir überzeugt, daß ein Genie, wie das eines Mozart, heute geboren, eher Chopinsche Konzerte schreiben würde als Mozartsche (I, 178). »Tut eure Schuldigkeit . . . . seid Dichter und Menschen, ich bitt' euch!« (I, 181). In Chopins Herkunft, im Schicksal seines Landes ruht die Erklärung seiner Vorzüge wie auch die seiner Fehler (I, 188). Gibt es unter dem jugendlichen Nachwuchs manche Höherstrebende und Fliegende (als Rosenhain), so selten gewiß einen, der mit solcher Kraft und Bescheidenheit, was er in sich aufgenommen, nach außen zu bringen wüßte; »in sich aufgenommen« aber sage ich [mit Bezug] auf Allgemeingültiges und echt Menschliches (I, 190). Im Andante ergeht er sich in der Weise, in der wir's unsern berühmtesten Vorfahren, Mozart

[1]) Die Klammer bedeutet hier und sonst eine den Sinn wahrende, meist abkürzende Änderung des Wortlauts.

und den anderen, nun einmal nicht gleichtun können; es scheint dies eine abgeschlossene Tat von Musik (I, 195). Der zweite Satz (eines Trios von F. W. Jähns) ist . . . . nur da, weil es einmal so Gebrauch . . . . Schreibt doch keine Adagios mehr, oder bessere als Mozart. Wenn ihr euch eine Perücke aufsetzt, werdet ihr darum weiser? Euren Adagiogedanken fehlt das Wahre, das Feste des Lebens. Sehnlichst hoffte ich im Scherzo Lebendigeres . . . . zu finden; aber das ist . . . . unleidlich Webernd (I, 196). Was könnte ich über dieses Trio (Chopins) sagen, was nicht jeder, der ihm nachzuempfinden vermag, sich selbst gesagt hätte! Ist es nicht so edel als möglich, so schwärmerisch wie noch kein Dichter gesungen hat, eigentümlich im kleinsten wie im ganzen, jede Note Musik und Leben? (I, 202). Kein Künstler braucht eines blühenden Spiegels seiner Kunst mehr, als der Musiker (I, 205). Die Komponistin (Julie Baroni-Cavalcabò) ist eine Enkelschülerin Mozarts, ihre Heimat . . . . das weitentlegene Lemberg. Bei solchen Erinnerungen . . . . mag es einen wohl oft traurig überfallen, und ein Winterabend tut das seinige. Kurz der Flügel wird aufgemacht, der dichterische angelegt usw. (I, 206). Schließt Beethoven zehn Jahre in ein Krähwinkel ein und seht zu, ob er darin eine D-Moll-Symphonie fertig gebracht (I, 207). (Der Komponist) stehe nur nicht stille und namentlich suche er nach ergiebigen Lebensquellen, die die Schaffenskraft erfrischen und nähren (I, 208). In den Täuschungen der Kunst suchen wir Ersatz für die mancherlei der Wirklichkeit (I, 218). In (Mendelssohns) »Traum«[1]) laufen des Künstlers liebste Wünsche ins Ziel zusammen: es ist das Resultat seines Daseins (ebenda). Im letzten (Capriccio) steckt so etwas von einem verhaltenen sprachlosen Ingrimm . . . . Warum? — wer weiß es! man ist eben zuzeiten wild (I, 219). So ist denn in diesen Etüden (Bertinis) ziemlich alles nur aufgewärmt, kokett, studiert (d. h. nicht erlebt) (II, 6). Die Variationen (von F. X. Chwatal) spielen sich so fröhlich, rüstig und guter Dinge von einer zur anderen fort, nicht zurückhaltend und vornehmtuend, eher etwas bäurisch . . . . Gehe der Verfasser nur immer mit der Zeit fort! (II, 20). Die beste Rezension über die meisten (neuen) Variationen [gibt das] Motto: Schwarze Röcke, seidne Strümpfe — Weiße, höfliche Manschetten, Sanfte Reden, Embrassieren — A c h w e n n s i e n u r H e r z e n h ä t t e n! [Es ist von] H. Heine (II, 22). Zwei Dinge auf der Welt sind

[1]) Das mittlere von den drei Capriccios des op. 33.

sehr schwer, einmal, sich einen Ruhm zu gründen, sodann ihn sich zu erhalten. Gepriesen seien aber die Meister — von Beethoven bis zu Strauß, jeder in seiner Weise! (II, 26). Die sekundäre Art der Komposition über Themas Dritter zu phantasieren, nimmt auf traurige Weise überhand [und versteckt sich hinter dem Namen Phantasie] in ein ganzes Meer von Phantasielosigkeit .... Vieles vergebe ich einem Deutschen, Geschmacklosigkeit, Unordnung, seine Theorie, sogar Faulheit, nie aber .... geflissentliches Nachäffen der seichten italienischen Sentimentalität (ebenda). Das ist (in der vierhändigen »Jagd« von G. Kulenkamp) kein Ton aus freier Brust, so klingt kein Jagdhorn; kurz die Musik lebt nicht (II, 30). Die Musik (ist) an sich .... eine Erinnerung an das Schönste, was auf der Erde gelebt und gestorben (II, 31). Wer ein Künstler werden will, muß den Kavalier lassen (II, 34). Überall vermißt man (in den Rondos von E. Köhler) eigentliche Musik .... feinere Bildung. Über sein Talent hinaus kann freilich niemand; aber die Kräfte bilden, veredeln, sollte wenigstens jeder (ebenda). Wären sich Dichtkunst und Tonkunst so fremd, wäre es ein Wunder, daß (England), wie es uns Shakespeare und Byron gab, nicht auch einen Musiker hervorbringen könnte! (II, 36). Was ich Wohllaut, Klangzauber nenne, ist mir noch nie in einem höheren Grade vorgekommen, als in Henselts Kompositionen. Dieser Wohllaut ist aber nur der Widerhall einer inneren Liebenswürdigkeit, die sich so offen und wahr ausspricht, wie man es in diesem verhüllten Larventanz der Zeit kaum mehr kennt (II, 40). Die (»Soireen« von Clara Wieck) verraten ein zartes überwallendes Leben .... sie gehören denen, die auch ohne Klavier selig sein können in Musik .... allen, die in die geheimnisvolle Lebenssprache einer seltenen Künstlergattung schon eingeweiht sind (II, 45). [Chopin hat die stillose Gewohnheit] nach dem Schlusse jedes Stückes mit einem Finger über die pfeifende Klaviatur hinzufahren, sich gleichsam mit Gewalt von seinem Traum loszumachen (II, 53). (In Marschners Liedern, op. 90) lebt und flüstert alles, es fühlt sich jede Silbe, jeder Ton (II, 64). Wir finden (in den Violinsonaten M. Hauptmanns, op. 23) die Sonate, wie das Instrument, in ältester Weise behandelt .... Wäre es, daß diese Zeilen den tüchtigen Künstler aus einer zu stoischen Gleichgültigkeit gegen den Zeitumschwung rissen und er sich an ergiebigen Lebens- und Kunstquellen Kraft zu neuen Werken hole! (II, 70). (Die Thalbergschen Etüden) möchte ich Salonetüden heißen, Wiener Etüden, Etüden für gräfliche Spiele-

rinnen .... So ein Zweck schließt natürlich poetische Zustände .... aus (II, 83). (In Bergers Etüden zeigt sich .... ein Blick in ein tiefbewegtes Leben, das sich mit ganzer Anstrengung auf der Höhe der Zeit halten will (ebenda). Wie überwiegt Aloys Schmitt (der ältere) den Bruder Jacques an Bildung, Geschmack, an Künstlerschaft! (II, 88). Meyerbeers Hugenotten sind das Gesamtverzeichnis aller Mängel und einiger weniger Vorzüge seiner Zeit (II, 116). Mit dem vorrückenden Alter, den wachsenden Ansprüchen wird der Kreis der Lieblinge kleiner und kleiner; an uns liegt es, wie an ihm. Wo wäre der Meister, über den man sein ganzes Leben hindurch ganz gleich dächte! Zur Würdigung Bachs gehören Erfahrungen, die die Jugend nicht haben kann .... [ihr Liebling wird immer Schubert bleiben]; er zeigt, was sie will, ein überströmend Herz, kühne Gedanken, rasche Tat, erzählt ihr .... von romantischen Geschichten, Rittern, Mädchen und Abenteuern (II, 120). Der Komponist (Decker) schreibe mutig weiter und ergehe sich vielleicht vorher einmal ein Jahr im schönen Italien oder sonstwo, damit der Phantasie freudige Bilder zugeführt werden (II, 130). Durch das ganze Quartett (Veits) weht ein heiterer zufriedener Ton .... Der Komponist steht noch im Aufgang des Lebens (II, 134). Der Komponist (Sobolewsky) lebt im Norden an der Meeresküste, und seine Musik zeugt davon (II, 135). Die Worte suchen's vergeblich wie die Musik (Hirschbachs) gestaltet ist, was alles sie schildert, seine Musik ist selbst Sprache, wie etwa die Blumen zu uns sprechen, wie sich Augen die geheimnisvollsten Märchen erzählen .... Seelensprache, wahrstes Musikleben (II, 137). [Im Adagio kann] der Meister den Vorrat und Reichtum inneren Lebens am ersten aufdecken (II, 140). Der Grund von (Henselts) raschem Durchdringen liegt in dem anziehungskräftigen .... sittlichen und künstlerischen Charakter — in der Liebenswürdigkeit unseres Helden (II, 146). [Sie ist] die Kunst der Herzenssprache vor allen anderen (Künsten), unsere geliebte Musik (II, 147). Wem die Liebe fehlt, fehlt auch die Musik. Also ist die Liebe unseres Sängers (Henselts) Thema .... er will sonst nichts .... er singt von sich (ebenda). [Bennet hat in seinen Skizzen, op. 10] der Natur einige ihrer musikalischsten Szenen abgelauscht. Auf welche Weise sie entstanden seien .... macht nichts zur Sache .... Die Komponisten wissen das meist selbst nicht. Oft leitet ein äußeres Bild weiter, oft ruft eine Tonfolge wieder jenes hervor (II, 159). Wer sich immer in denselben Formen und Verhältnissen bewegt,

wird zuletzt Manierist oder Philister . . . . Ein anderer Weg vorwärts zu kommen . . . . ist der, andere große Individualitäten zu studieren . . . . Wer sagt uns was Mozart geliefert, wenn er z. B. Sebastian Bach in seiner ganzen Größe gekannt hätte? . . . . Man kann nicht alles aus eigener Tiefe heraufbeschwören (II, 181). Der Unterschied zwischen Komposition und Konglomerat [deckt sich mit dem] zwischen Meisterleben und Scheinleben (II, 183). Was man gelernt hat, was man weiß, kann uns niemand nehmen; aber daß wir mit Freude, mit Glück arbeiten, dazu müssen die gütigen Götter ihren Beistand verleihen (II, 188). Wie (die Leute von Welt) im Leben, an den Höfen, in den Salons gelten und feststehen, so sind sie auch nicht aus der Kunst wegzubannen (II, 192). Die Phantasie (Thalbergs über Themen aus Rossinis Moses) ist in einer glücklichen Saloninspiration geschrieben (II, 193). [Haltet euch, deutsche Musiker, in Paris und London] wenigstens von jenen Kompositionssudelküchen entfernt, wo der Lorbeer zu nichts gebraucht wird, als abgestandene Gerichte damit zu würzen . . . . Jene Großstädte (wissen) in bewundernswürdiger Schnelligkeit das Talent zum offenbar Schlechten auszubilden (II, 195). Reisen sind zwar unter allen Künstlern dem Musiker am wenigsten ersprießlich — [aber] ein Blick in die Alpen oder nach Sizilien hinüber möchte auch Bach, Haydn, Beethoven nichts geschadet haben. Einer Reise durch die schottischen Hochlande verdanken wir denn auch Tauberts »Erinnerungen an Schottland« [und daß sie] durch lebendiges Anschauen jener romantischen Gegenden treuer und malerischer geworden (II, 197). (Die drei Walzer Chopins, op. 34) sind derart, wie sie nur einem Chopin beifallen können, wenn er in das Tanzgemenge großkünstlerisch hineinsieht. Ein . . . . flutendes Leben bewegt sich darin (II, 199). Doppelt muß man (Preyers Symphonie) anerkennen, da er gerade in einer Stadt sich ruhet (Wien), wo dem soliden Ernsten, gar dem Tiefen . . . . nur wenig Aufmunterung zuteil wird (II, 208). Lese doch Fr. Lachner (als der talentreichste der Süddeutschen) in Swift, in Lord Byron, in Jean Paul . . . . er würde Kürze lernen (II, 211). Der Phantasie des Musikers auf den Grund sehen zu wollen, ist gefährlich, bei der Rhapsodie (Burgmüllers) scheint es mir aber gewiß, daß der Musik eine besondere Veranlassung zugrunde liegt, ein Gedicht, ein Bild, ein Lebensereignis (II, 213). Liszts eigenes Leben steht in seiner Musik (II, 219). Daß die Außenwelt, wie sie heute strahlt, morgen dunkelt, oft hineingreift in das Innere des Dichters und Musikers,

das wolle man nur glauben (III, 8). Wer Dichters Sprache versteht, wird auch die (von Mendelssohns Serenade für Pianoforte und Orchester) verstehen (III, 11). Das Wasser spielt in Bennets Kompositionen eine Hauptrolle, als ob sich auch hierin der Engländer nicht verleugnen könne (III, 14). Verliert doch der Künstler leider . . . . so oft im Genusse der Welt jene unschätzbaren Güter . . . . Unschuld, Unbefangenheit und Heiterkeit (III, 16). (Der Künstler) gibt euch das Beste, was er hat, die Blüte seines Lebens (III, 23). (In Beethoven hat) die Natur . . . . verschwenderisch niedergelegt, wozu sie sonst tausend Gefäße braucht (III, 39). (Hirschbach) bringt andere Künste mit zum Dienst der Musen . . . . eine überhaupt vielseitigere Bildung, wie man bei der Kaste sonst (leider) nicht findet (III, 104). Die heutigen Komponisten sollten für ihre Rührung in Weiberkleider gesteckt werden (III, 114). Es erfreut am älteren Künstler, wenn er sich in neuen Gattungen versucht (III, 119). Das unterscheidet die Meister der deutschen Schule von Italienern und Franzosen, das hat sie groß gemacht . . . . daß sie sich in allen Formen versuchten . . . . während die Meister jener anderen Nationen sich meistens nur in einer Gattung hervortaten (III, 121). Aus dem Opernkomponisten Händel wird ein Oratorienkomponist; Haydn, der Instrumentalist, gibt uns im Greisenalter seine »Schöpfung«; Mozart mitten in seinen Operntriumphen sein »Requiem«. Mögen solche Erscheinungen auch im tiefen inneren Wesen der Künstler begründet sein — Leben, Umgebung, Verhältnisse bringen sie . . . . erst zur Reife (III, 125). Löwe möchte ich zurufen: »Wer sich der Einsamkeit ergibt, ach, der ist bald allein!« (Ebenda). Gewisse Ähnlichkeiten sind den verschiedenen Meistern der verschiedenen Epochen immer gemein gewesen; wie in Bach und Händel, wie in Mozart, Haydn, und dem früheren Beethoven . . . . etwas Ähnliches liegt auch in den Verhältnissen Bennets zu Mendelssohn (III, 130). Wer Shakespeare und Jean Paul versteht, wird anders komponieren, als der seine Weisheit allein aus Marpurg hergeholt; wer im Strom eines reichbewegten Lebens anders, als wer den Kantor seines Orts für das Ideal . . . . hält. Eine andere als bloß musikalische Bildung und Erfahrung spricht auch aus den Kompositionen Hellers (III, 133). Eine Zeit, die solche . . . . tüchtige Talente aufzuweisen hat, wie Rietz u. a., braucht vor einer entschwundenen großen Periode nicht zu erröten . . . . und darf auf eine noch ergiebige Zukunft hoffen (III, 139). Die Philosophen . . . .

irren, wenn sie glauben, ein Komponist, der nach einer Idee arbeitet, setze sich hin wie ein Prediger am Sonnabend-Nachmittag und schematisiere sein Thema nach den gewöhnlichen drei Teilen (III, 142). Man weiß, daß in den Jahren 1830—34 sich eine Reaktion gegen den herrschenden Geschmack erhob. Dieser Kampf . . . . war einer gegen das Floskelwesen (III, 153). Schöne Musik darf (Chopins Tarantella, op. 43) freilich niemand nennen, dem Meister verzeihen wir wohl auch einmal seine wilden Phantasien, er darf auch einmal die Nachtseite seines Innern sehen lassen (III, 155). Licht senden in die Tiefe des menschlichen Herzens — des Künstlers Beruf (III, 156). Wer in der Literatur nicht das Bedeutendste der neuen Erscheinungen kennt, gilt für ungebildet. In der Musik sollten wir auch so weit sein (ebenda). Worüber die Künstler tage-, monate-, jahrelang nachgedacht haben, das wollen die Dilettanten im Fluge weghaben? (ebenda). Seinen ersten Unterricht in der Musik erhielt Gade von einem jener gewöhnlichen Lehrer, die überall nur auf den mechanischen Fleiß, nicht auf das (individuelle und ganze) Talent sehen (III, 159). [Die musikalischen Talente Skandinaviens müßten] von ihren Bergen und Seen, ihren Runen und Nordscheinlichtern daran erinnert werden, daß der Norden gar wohl eine eigene Sprache mitreden dürfe (III, 161). Von deinem musikalischen Studium erhole dich fleißig durch Dichterlektüre. Ergehe dich oft im Freien (III, 170). Das Studium der Musikgeschichte, unterstützt vom lebendigen Hören der Meisterwerke der verschiedenen Epochen, wird dich am schnellsten von Eigendünkel und Eitelkeit kurieren (III, 171). Du bist (musikalisch) . . . . wenn du Musik nicht allein in den Fingern, sondern auch im Kopf und Herzen hast (ebenda). Wie wird man musikalisch? Die Hauptsache, ein scharfes Ohr, schnelle Auffassungskraft, kommt . . . . von oben. Aber es läßt sich die Anlage bilden und erhöhen. Du wirst es nicht dadurch, daß du dich musikalisch . . . . absperrst (III, 172). Höre fleißig auf alle Volkslieder; sie . . . . öffnen dir den Blick in den Charakter der verschiedenen Nationen (ebenda). Sieh dich tüchtig im Leben um, wie auch in anderen Künsten und Wissenschaften (III, 174). Die Gesetze der Moral sind auch die der Kunst (ebenda).

Allen diesen Sentenzen und Urteilen liegt mehr oder weniger stark die Idee zugrunde: »Musik ist klingendes Leben«, und mit dieser Idee tritt die zweite Hauptseite des Jean Paulschen Genietums in Kraft: die Besonnenheit. Schumann ist dieser

Kraftbegriff allerdings noch nicht energisch genug, er ersetzt ihn durch die Worte: der Genius braucht zur Seite einen eisernen Willen (III, 126). Mit diesem eisernen Willen soll der Künstler vor allem das Leben nützen und aus allem, was es bringt und bietet, innere Früchte sammeln. Daß Leben, Umgebung, Verhältnisse die Entwickelung des Komponisten aufs tiefste beeinflussen, wiederholt Schumann immer wieder, aber er ist auch überzeugt, daß der Künstler mit festem Willen bis zu einem hohen Grade Herr der Verhältnisse und des Lebens sein kann, wenn er sich der »Hypochondrie« erwehrt, wenn er mit Konsequenz und Energie nach Veredelung strebt, durch immer größere Arbeiten die angeborene Kraft steigert. Den »spöttischen Zug«, den »Heinismus«, die »Ironie« in der Musik seines Lehrers H. Dorn entschuldigt und erklärt er mit dessen Lebensgang, mit der künstlerisch schlechten Atmosphäre des Jahrzehntes 1820—30; aber nichtsdestoweniger macht er es ihm zum Vorwurf, daß er sich von seinem Mitschüler Mendelssohn habe überflügeln lassen (II, 188). Mit seinen Hinweisen aufs Leben, auf Lebensnutzung und Lebensbeherrschung ist's Schumann auch da Ernst, wo er zu scherzen scheint. Das belegen z. B. die Variationen, in denen der Fall: Beethoven in Krähwinkel — wiederkehrt: das Talent Karl Löwes sieht er in Stettin, das Kalliwodas und Täglichbecks in Donaueschingen und Hechingen gefährdet und dem Versauern ausgesetzt, weil an kleinen Orten das Leben sich in zu engem Kreise bewegt und der Phantasie des Künstlers zu wenig Eindrücke und Anregungen bringt. Zwar kommt in den Schriften Schumanns wiederholt der Satz vor: der Künstler braucht Einsamkeit, er ist aber ganz anders gemeint als Goethes: »Es bildet ein Talent sich in der Stille«. Einsamkeit und Stille sind unentbehrlich für die Stunden des eigentlichen Schaffens; wenn die innere Stimme zu sprechen beginnt, da darf den Künstler nichts vom Lauschen und Aufmerken ablenken. Daß sie jedoch überhaupt spricht, daß und wieviel sie Eigenes und Gehaltvolles zu sagen hat, hängt davon ab, daß der Künstler viel und viel Bedeutendes erlebt, davon, daß Außenwelt, Schicksal und geistige Tätigkeit seine Phantasie und sein Gemüt gehörig befruchten. Aber wie der Mangel an Lebensströmen, ist auch ihr Übermaß für den Künstler eine Gefahr; jener verurteilt die Phantasie zur Ohnmacht, dieses verwirrt sie und lenkt sie vom natürlichen Wege ab. Darum sollen die Komponisten vor den Weltstädten auf der Hut sein, vor ihrer abstumpfenden Fülle von Eindrücken und vor dem verderblichen Einfluß, den ihr

falsches Kennertum und ihre urteilslose Menge auf Geschmack und Charakter ausüben. Besonders Paris ist ihm als Herd aller Seichtigkeit unangenehm, aber auch gegen Wien und seine Cliquen, seinen Thalbergkultus und seine Rückständigkeit hat Schumann viel auf dem Herzen.

Schon die bloße Aufstellung der Frage: Wo gedeiht der schaffende Musiker am besten? — zeigt, daß Schumann als Ästhetiker durchaus praktisch und werktägig verfährt; sie enthüllt überhaupt den Wesensunterschied zwischen Musikästhetik und Musikerästhetik. Auf solche Dinge kommt die abstrakte Systematik gar nicht; Schumann wiederum denkt gar nicht daran, die Hauptstücke seines Glaubens von Kunst und Künstlern auf ihre wissenschaftliche Stichhaltigkeit hin zu untersuchen oder auch nur nach ihr zu fragen. Gewisse Sätze sind ihm selbstverständliche Dogmen; bei ihnen handelt es sich nur darum, sie immer wieder zu berühren, einzuprägen und ihre Nutzanwendung zu ziehen. Wie die mitgeteilte Liste Schumannscher Aussprüche zeigt, steht unter diesen Sätzen die Ansicht mit obenan, daß die Musik eine Sprache sei; er nennt sie eine »geheime Ordenssprache«, die »Herzenssprache vor allen«, und will mehr als einmal den Begriff der Musik »im griechischen Sinn« verstanden wissen. Damit stellt er sich an die Seite seines geliebten Jean Paul und unter die Vertreter der alten Affektenlehre, unter deren Herrschaft er aufgewachsen und in die Musik eingeführt worden ist. Für sie hat er als Schriftsteller eifrig gekämpft, zu ihrem Schutz die »Davidsbündlerschaft« gegen die komponierenden und rezensierenden »Philister« ins Feld geführt, die in der flauen Restaurationszeit drauf und dran waren, mit glattem und gleißendem Flitter, mit anmutiger, aber von Natur in die zweite Linie gewiesener Ornamentenmusik einen Bach, Beethoven und Schubert zu verdrängen. Um Schumann für diese Seite reklamieren zu dürfen, genügt allein schon seine — von Zuccamaglio übernommene — Bezeichnung der Musik als »Ton-Dichtkunst«. Das Komponieren ist ihm ein Dichten in Tönen und die Musik eine besonders reiche Provinz der Poesie. Da hätte es nun gar nicht erst der oben berührten Anregung durch Wendt bedurft, um der Abhängigkeit der musikalischen Phantasie von Lebenseindrücken nachzugehen. Trotzdem bleibt es ein Verdienst, an dem auch die Geschichte der Musikästhetik nicht vorübergehen darf, daß Schumann diesen Gedanken aufgenommen, daß er ihn nicht bloß wie viele andere gestreift, sondern weitergeführt hat. Ob er sich dessen theore-

tisch bewußt gewesen ist, kann dahingestellt bleiben, aber tatsächlich hat er mit seiner Theorie vom Lebensgehalt der Musik eine Korrektur Kants geboten oder versucht, der ja die Tonkunst auf den untersten Platz unter den schönen Künsten verwies, weil sie nichts für die eigentliche Kultur abwürfe. In bezug auf diesen Punkt bilden Kant und Schumann Extreme und gehen wohl beide zuweit. Den äußersten Schritt bezeichnet da bei Schumann der Satz: die Gesetze der Moral sind auch die der Kunst. An und für sich keine Originalidee, sondern abermals ein Stück Altertum, eine Erinnerung an die Zwickauer Prima, bezeichnet er ein Ideal, dem die Komposition durch Reinheit der Anlage und des Gedankenmaterials allerdings gerecht werden kann und sollte. Aber für Schumann bedeutet er noch ein zweites, nämlich daß Komponisten, daß gute Musiker überhaupt, eo ipso auch vollendete, makellose Menschen sind. Das trifft nach der geschichtlichen Erfahrung bestenfalls für die allerhöchsten Spitzen, und auch da nicht unbedingt und nach allen Seiten, für den Durchschnitt des Musikerstandes aber ganz und gar nicht zu. Denn die Musik macht leidenschaftlich, und in ihrer Leidenschaftlichkeit begehen die Musiker mehr dumme und moralisch schlechte Streiche, als die Angehörigen prosaischer Berufe. Hier ist ausnahmsweise einmal der Idealist in Schumann mit dem ungewöhnlich klugen und nüchternen Beobachter, der er sonst ist, durchgegangen; an den guten Charakter eines guten Musikers glaubte er auch da schlechtweg blindlings, wo sein eigenes persönliches Interesse auf dem Spiel stand. Brendel z. B. wird hart angelassen, weil er Schumann mitgeteilt hat: Julius Rietz intrigiere gegen die Aufführung der »Genoveva«. Musik und Mensch decken sich nach seiner Anschauung so vollständig, daß man aus einer Komposition auf das Äußere des Komponisten schließen kann. Er selbst schildert gelegentlich eines Duo von Kücken das freundliche Gesicht des ihm weder in persona noch in effigie bekannten Komponisten, zufällig stimmt es; ein andermal erzählt er von einer jungen Dame, die, ohne den lebenden oder gemalten Chopin gesehen zu haben, ihn bloß nach seiner Musik mit nahezu vollendeter Ähnlichkeit porträtiert habe.

Wie er hier von der Musik auf die Person schließt, so benutzt umgekehrt Schumann auch gern Lebensnachrichten über einen Komponisten als Schlüssel zu dessen Kunst. So beginnt er die Kritiken von Erstlingswerken immer, die merkwürdiger oder bedeutender Leistungen oft damit, daß er sich mit der

Person des Komponisten, mit seiner Herkunft, seiner Heimat, seinem Bildungsgang, seinem Schicksal, kurz mit allen seinen Lebensquellen beschäftigt, nach ihren Vorzügen und Lücken sucht. Großes Gewicht legt er dabei auf Lektüre. Mehr als einem wird geraten Jean Paul und Shakespeare zu lesen; er selbst bekennt, ganz ähnlich wie G. Caccini von den Florentiner Hellenisten, von diesen beiden Dichtern mehr Musik gelernt zu haben, wie von seinen Fachlehrern. Auch Wissenschaften und Künste werden als Quellen für die musikalische Phantasie angeführt; wirklich vertreten sind erstere allerdings allein mit dem Namen Thibauts, dessen »Reinheit der Tonkunst« zugleich das einzige musikästhetische Werk ist, dessen ausdrücklich und zwar als eines »Gedichts« gedacht wird. Dichter erwähnt Schumann häufiger, von den beiden eben genannten Lieblingen und von Goethe abgesehen, am häufigsten Lord Byron und mit besonderer Auszeichnung Rückert, der ihm »ein großer Musiker in Worten und Gedanken« ist. Sehr hoch stellt er auch Eichendorff und erkennt dessen Verwandtschaft mit Mendelssohn. Daß dagegen von bildenden Künstlern nur zwei vorkommen, darf vielleicht auf Schumanns schwache Augen zurückgeführt werden. Der eine ist Claude Lorrain, an den ihn Sterndale Bennet erinnert, der andere: Karl Lessing, dessen »Eifellandschaft« Schumann in einem Mendelssohnschen Lied ohne Worte — es ist das »Volkslied« im 4. Heft — wiederfindet. Daß die Bekanntschaft mit musikalischen Meisterwerken in das Lebenspensum der Komponisten eingestellt wird, ist selbstverständlich. Schumann dringt wiederholt aufs Studium der Musikgeschichte; auch die Irrtümer großer Talente hält er für lehrreich (II, 130), Mozart und Haydn müsse man auswendig kennen (II, 100). Aber (sagt er I, 44) man soll die Alten nicht nachahmen, und überall warnt er vor dem »Nachäffen«.

Die Frage nach allen diesen verschiedenen direkten und indirekten Lebensquellen bleibt bei jedem Aufsatz, den wir aufschlagen, die Basis von Schumanns kritischer Methode. Denn Schumann ist auch dann, wenn es Florestan und Eusebius in der Form etwas toll treiben, durchaus nicht etwa der bloße poetisierende Schwärmer, der »burschikose Naturbursche«, für den ihn die Leipziger Gegner ausgaben, sondern er bildet sich sein Urteil streng methodisch, fast pedantisch. An mehreren Stellen der Gesammelten Schriften (I, 59 und I, 89 z. B.) hat er über sein Verfahren genaue Auskunft gegeben. Da heißt's zuerst: drei Fragen sind zu stellen, nämlich nach: 1. Poesie,

Blüte, Geist, 2. Formenverhältnis, 3. dem Mechanischen (das bedeutet den Zweck der Komposition). An der zweiten Stelle lautet das Schema: 1. Form, 2. Komposition, 3. besondere Idee, 4. Geist. Diese zweite Numerierung beruht auf einem Flüchtigkeitsfehler. Denn in der Praxis stellt Schumann den »Geist« immer an die Spitze seiner Kritiken. Das aber was er hier Geist, Poesie, Blüte nennt, bezeichnet er anderwärts als Leben. Dieser Lebensgehalt entscheidet, wenn die technischen Vorbedingungen — wie selbstverständlich — erfüllt sind, über den Wert einer Komposition, durch ihn wird sie selbständig, natürlich und wahr; sein Mangel und seine Unterschätzung charakterisieren die »Erzfeinde der Kunst«: die Talentlosen und Dutzendtalente, die Heuchler und die Vielschreiber. Wie gibt sich aber dieser Lebensgehalt äußerlich musikalisch zu erkennen? Vor allem durch die Klarheit, Bestimmtheit und Fülle im Charakter eines Themas, weiter in seiner Entwickelung durch den Reichtum von ungesucht eigenen und plastischen Wendungen. Auch hier wieder hat Schumann sowohl die Anforderungen, die an eine gute Komposition zu stellen sind, als auch den Gang einer vernünftigen und ergiebigen musikalischen Hermeneutik durchaus brauchbar und faßlich von der Praxis aus formuliert. Das, worauf es vor allem ankommt, sagt er (II, 143), ist der Gedanke, den man an die Spitze stellt, und tadelt es u. a. an einem Symphoniesatz C. G. Müllers sehr, daß man nicht klar würde, ob das Hauptthema Ernst oder Scherz bedeute (I, 87). Für die Weiterführung genügt aber formelle Logik allein nicht. Die darf nicht einem geradlinig gezogenen Schiffahrtskanal, sondern sie muß dem freien Lauf des Naturbachs gleichen, der bald stürmt, bald gleitet, oder dem Strom, der durch Wälder, Auen, Gebirge zieht, Dörfer, Städte und Schlösser begrüßt, die Welt bald sucht, bald flieht, oder einer Landschaft, »deren Bergspitzen die Abendsonne, eine nach der anderen beleuchtet«, kurz »einer himmlischen Erscheinung« (I, 16). »Durch gewisse Komponisten sehe ich wie durch Fensterglas« ist eine öfters wiederkehrende Redensart Schumanns, wenn ihm entwickelungsarme Musik unter die Hand gerät. Eines der größten Verdienste Beethovens sieht er darin, daß er eine sanfte glatte Dichtersprache durch freie, ungebunden mit neuen, tiefsinnigen Formeln gefüllte Rede ersetzt habe (I, 57). In den einzelnen Gedanken, ruft er aus, ähneln sich Beethoven und Kalkbrenner, der Zusammenhang macht alles: eine chromatische Skala bei Herz und bei Chopin sind weltverschieden. »Zerschneidet eine Beethoven-

sche Symphonie« — steht I, 67 —, »die ihr nicht kennt, und seht zu, ob ein schönster herausgerissener Gedanke an sich etwas wirkt.« Es scheint ihm kein gutes Zeichen, daß man sich Onslowsche Symphonien so schnell merkt (I, 140).

Die entscheidenden Merkmale einer guten Komposition sind demnach dieselben, wie die eines guten Gedichts: »Wer Dichters Sprache versteht, versteht auch die Musik« sagt er von Mendelssohns Serenade (III, 11), und auch in der Musik bleibt eine leichtverständliche, aber seichte »Leihbibliotheksliteratur «(III, 127), die lediglich mit bekannten Reimen »Herz—Schmerz« (II, 28) arbeitet, unausrottbar, wie das Unkraut. Ihr Publikum verachtet Schumann; noch als Student schreibt er der Mutter: »Ich halte die Musik noch für die veredelte Sprache der Seele und . . . . möchte nicht einmal, daß mich alle Menschen verstünden« (Br. 62). Gegen ihre Vertreter aber, die ihm als »Handwerker« gelten (I, 30), ist er grausam kurz angebunden. Für Donizettis »Favorite« hat er nur das eine Wort »Puppentheatermusik« (III, 164), ein Konzert von Henri Herz wird mit der Zeile »Es geht aus C-Moll«, ein zweites mit dem Spaß: »Herz, mein Herz, warum so traurig?«, die allgemeine Beliebtheit Herzscher Musik als »künstlerischer Schnupfen« (I, 171) abgefertigt, ein Rondo eines gewissen Zimmermann als »Zimmermannsarbeit« (II, 85) erledigt, und von den Klavierstücken Nowakowskys und Osbornes heißt's: »Der eine ist ein Pole mit, der andere ein Schwede ohne Kompositionstalent« (II, 25). Dagegen kann sich Schumann bei den Komponisten, die das bieten, was er Geist, Poesie und Leben nennt, an Liebe und Beredsamkeit kaum genugtun; vor allem bemüht er sich ihre Töne in Bilder zu übersetzen, gewissermaßen zu der eigentlichen Phantasieheimat der Kompositionen durchzudringen. In der Hellsichtigkeit, die Schumann besonders seinen Lieblingen gegenüber hierbei entwickelt, hat er in der ganzen musikalischen Schriftstellerei kaum seinesgleichen, und die Zusammenstellung aller hierher gehörigen Beispiele ergäbe ein ganzes Buch. Die Beschreibung von Franz Schuberts großer C-Dur-Symphonie, in der er den Wiener Stefansdom und den Kahlenberg mitklingen läßt, ist eines der bekanntesten und schönsten, es wird aber an Kühnheit und Drastik von vielen anderen weit übertroffen. Es sei da nur an die Deutung der Romanze in Bennets drittem Pianofortekonzert als Szene einer Nachtwandlerin und an die Stelle erinnert, wo ein »wundervoller Akkord« den Moment angeben soll, »in dem sich die Wandelnde außer aller

Gefahr wieder aufs Lager streckt« (II, 79). In einer Klaviersonate Löwes sieht Schumann bei bestimmten Takten grüne Wiesen und Schmetterlinge, zu der zweiten Nummer des zweiten Hefts von Mendelssohns »Liedern ohne Worte« setzt er einen Text (»Im Felde schleich' ich still und wild«), ebenso zu einer Stelle in Moscheles' Ouvertüre zu Schillers »Jungfrau von Orleans«. Noch verblüffender versichert er: einzelne von Schuberts Moments musicaux enthielten den Unwillen über unbezahlte Schneiderrechnungen (I, 132), in einem der Schubertschen Märsche sieht Eusebius »ganz deutlich den ganzen österreichischen Landsturm mit Sackpfeifen vorn und Schinken und Würsten am Bajonette« (ebenda). Hier fügt Schumann hinzu: »doch das ist zu subjektiv«. Dieses Zusatzes bedürfte es für verständige Leser nicht, er führt aber zu der nicht unwichtigen Frage: ob Schumann seine Bilder wörtlich und buchstäblich genommen haben will oder nicht? Bekanntlich ist neuerdings wieder auf naturwissenschaftlichem Wege der Verwandtschaft von Tönen und Farben sehr weit nachgegangen worden. Es liegt deshalb nahe nachzusehen, ob sich diese Versuche auf Schumann berufen dürfen.

Aus mehreren Äußerungen, z. B. der, daß gute Kompositionen so wenig einer Zergliederung bedürfen wie ein schönes Gedicht (II, 160), ergibt sich bestimmt, was für Schumann das Ideal der Musikaufnahme war. Nämlich, daß alle Musizierenden mit der Raschheit und Sicherheit des Instinkts und dabei klar und voll die in einer guten Komposition lebenden Vorstellungen und Empfindungen erfaßten (II, 203: »Himmel, wenn endlich wird die Zeit kommen usw.«). Diese Fähigkeit ist ja das köstlichste und das wesentlichste Ziel künstlerischer Erziehung; sie bleibt aber manchen Fachleuten und Laien auf immer verschlossen und muß auch von den Bestbegabten allmählich und schulmäßig erworben werden. Aus letzterem Grunde sind Mittel und Wege »Musik zu verdeutlichen« unentbehrlich, und sie bieten sich in zweierlei Art: entweder »man schildert in poetischer Weise die Bilder, die eine Komposition in mannigfaltiger Weise anregt, oder man zergliedert ihren Mechanismus« (II, 204). Schumann zieht prinzipiell die erste Art vor, weil die zweite »wohl oder übel in Trockenheit fällt« (ebenda), und verfährt bei seinen Kritiken nach diesem Prinzip. Aber mit ganz gehöriger Vorsicht. Auch wo er den Leser mit jenem »Mechanismus« nicht im geringsten behelligt, hat er selbst sich gründlich damit beschäftigt. »Erst, wenn die Form klar ist,

wird dir der Geist klar« mahnt er (III, 175). Nachdem diese Vorbedingung erfüllt ist, geht Schumann mit der vollsten Freiheit des Poeten zu Werk. Bekannt ist, daß er von der Kritik einen gleichen Eindruck, wie vom Kunstwerk selbst verlangt und daß er ein andermal sagt: eigentlich dürften nur Poeten und »produktive Köpfe« kritisieren (I, 185). Der Dichter spricht also aus den Bildern, die Schumann wertvollen Kompositionen unterlegt, er selbst warnt davor ihnen wissenschaftliche Glaubwürdigkeit beizumessen, denn unser Urteil, unsere Auffassung hängt »von hellen und dunklen Stunden« ab (II, 98), wir hören verschieden »nach den verschiedenen Lebensaltern« (II, 120). Dann gilt auch hier: Quod licet Jovi etc. (I, 79 mit anderen Worten) und schließlich läßt sich der eigentliche Lebenspunkt einer Komposition nicht mit Worten erschöpfen (III, 105). Wäre dem anders, so brauchten wir keine Tonkunst. Trotz ihrer relativen Unverbindlichkeit erklärt aber Schumann die Deutungsarbeit für wichtig. Die ästhetische Belehrung, die sie bietet, ist auch dem Komponisten unentbehrlich, ihm hält sie einen Spiegel seiner Kunst vor (I, 205); dem Musikkonsumenten geben ihre Bilder und Gleichnisse Anregungen und Fingerzeige, sie erwecken die Selbsttätigkeit seiner Phantasie zunächst für den einzelnen Fall, dienen damit aber auch den letzten Zielen seiner künstlerischen Erziehung; an ihnen lernt er allmählich den Inhalt einer Komposition spielend mit zu erleben. Nicht von Schumann selbst, sondern von Hirschbach stammt der Satz: Die echte Instrumentalmusik muß so beschaffen sein, daß sie einer Inhaltsangabe fähig ist (Neue Zeitschrift für Musik IX, Nr. 12 in dem Artikel: »Wozu komponiert man ein Instrumentalstück?«). Schumann hat ihn als Redakteur stehen lassen, also gebilligt. Ganz ähnlich wie den Versuchen: aus Kompositionen Bilder herauszulesen, nämlich mit nur bedingter Zustimmung, steht Schumann den Überschriften von Musikstücken gegenüber. Das ist deshalb verwunderlich, weil diese Überschriften, da sie von den Komponisten selbst herrühren, als einwandfreie, authentische Inhaltsangaben derjenigen erscheinen, die über den Inhalt am besten Bescheid wissen müßten. Diesen Vorzug bestreitet Schumann den Komponisten. Sie wissen, sagt er (II, 159), meist selbst nicht, ob ihnen ihre Phantasien von außen oder von innen gekommen sind; ein Stück wird so, das andere so; »oft leitet ein äußeres Bild weiter, oft ruft eine Tonfolge wieder jenes hervor«. Er tadelt Bennet, weil seine Ouvertüre: »die Waldnymphe« dem gewählten Titel nicht entspricht

(II, 202) und hält's im allgemeinen für ein übles Zeichen, wenn eine Musik einer Überschrift bedarf (III, 131). Ist aber innere Tiefe und musikalische Fülle da, so tut der Komponist gut, durch eine sinnige und feine Andeutung dem offenbaren Vergreifen des Charakters seines Werks vorzubeugen (II, 152). Kalliwodas fünfte Symphonie z. B., »die durch gleichbleibende Zärte und Lieblichkeit in der Symphoniewelt einzig dasteht«, hätte gerne Undine heißen können. Von seinen eigenen Kompositionen erzählt er, daß sie die Überschriften erst nachträglich erhalten hätten; der Text müsse der Musik unterlegt werden, nicht umgekehrt — »sonst scheint es mir ein töricht Beginnen« (Br. 74). Dabei macht er aber über den besonderen Lebensgehalt, über die Beziehungen und Anknüpfungspunkte seiner einzelnen Kompositionen überraschend eingehende Mitteilungen: Über die Papillons, — schreibt er an Henriette Voigt, — könnten Sie manches von mir erfahren, »wenn es nicht Jean Paul besser täte. Haben Sie einmal eine freie Minute, so bitte ich Sie, das vorletzte Kapitel der Flegeljahre zu lesen, wo alles schwarz auf weiß steht, bis auf den Riesenstiefel in Fis-Moll« (ebenda). Von den »Davidsbündlern« meldet er Toepken, daß sie von seinem verstorbenen Freunde Schuncke viel erzählten (Br. 76), an anderen Stellen weist er darauf hin, daß sie eine Menge »Hochzeitsgedanken« (Br. 135) enthielten und daß ihnen als Geschichte ein ganzer Polterabend zugrunde liege (Br. 136). Als ihm Klara geschrieben, er käme ihr manchmal wie ein Kind vor, hat er flugs »30 kleine putzige Dinger« komponiert, von denen dann zwölf ausgelesen und »Kinderszenen« benannt wurden. »Du wirst dich daran erfreuen, mußt dich aber freilich als Virtuosin vergessen — da sind Überschriften wie ‚Fürchtenmachen — Am Kamin — Hasche-Mann — Bittendes Kind — Ritter vom Steckenpferd — Von fremden Ländern — Kuriose Geschichte' usw. und was weiß ich? Kurz, man sieht alles und dabei sind sie leicht zum Blasen« (Br. 140). Auch das Konzert, die Sonate, die Kreisleriana und die Novelletten sind Schumannsche Freiersphantasien (Br. 98), die »Bunten Blätter« ein »kleines Angebinde zum heiligen Christ« für die Braut (Br. 150).

Es läßt sich nach diesen Ausführungen nicht verkennen, daß Schumanns ästhetische Praxis sich nicht gerade mit peinlicher Strenge an seine ästhetische Theorie bindet und daß beide Seiten zuweilen anscheinend bis zum Widerspruch auseinandergehen. Gute Kompositionen sollen einen persönlichen Stempel tragen, sollen ein Niederschlag des Komponistenlebens

sein, und darnach verfährt Schumann im einzelnen Falle als Kritiker: verlangt und findet überall Bilder. Grundsätzlich und theoretisch mißt er aber diesen Bildern nur einen subjektiven Wert bei. Ebenso erklärt er Überschriften von Instrumentalstücken für unwesentlich, beweist aber mit den Mitteilungen über seine eigenen Kompositionen, daß ihr Verständnis, wie das ja auch jahrzehntelang der Fall gewesen ist, durch die Kargheit der ihnen gegebenen Titel gefährdet wird.

Dieser Widerspruch erklärt sich daraus, daß Schumann dem unbewußten Charakter der künstlerischen Tätigkeit, der schaffenden und aufnehmenden, ein schlechthin und unter allen Verhältnissen entscheidendes Gewicht beilegt.

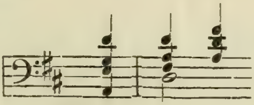
Insbesondere über das Komponieren hat Schumann geradezu mystische Ansichten. Der Komponist ist ihm von dem Augenblick ab, wo er zu meditieren, zu schreiben, vielleicht auch am Instrument zu probieren beginnt, ein höheres Wesen, ein Priester und Seher; seine Eingebungen sind in jeder Beziehung, nach Art, Menge und Folge, Äußerungen und Zuwendungen göttlicher Gnade, »unsichtbare Hände tragen die Melodien in goldenen Eimern herbei« (III, 143). Schon als Jüngling, noch weit entfernt von Sympathien für Somnambulen und Tischrücken, nennt Schumann eine schöne Komposition gern einen »Traum« und verlangt, daß der Verkehr des Komponisten mit den »himmlischen Mächten« ungestört bleibt. Immer wieder erklärt er die »Freiheit der Phantasie« für das erste Komponistengebot. Doch ist diese Freiheit von der Willensfreiheit und Gewissensfreiheit so verschieden, wie der Tag von der Nacht. Die Schumannsche Phantasiefreiheit schließt gerade die wesentliche Befugnis zwischen verschiedenen Möglichkeiten zu wählen aus; es ist nur der übertragene Sinn von Freiheit gemeint, in dem wir eine Straße, einen Strom frei (von Verkehrshindernissen, von Eis usw.) nennen. Schumann verlangt, daß der Phantasie vom Komponisten keine Fessel aufgelegt, sondern unbedingt freier Lauf gelassen wird; der Komponist ist nicht Herr, sondern Diener seiner Phantasie, er steht ihr also eigentlich unfrei gegenüber.

Als solche Fesseln verwirft Schumann selbstverständlich alle Rücksichten auf Beifall und Mode, alles, was äußerlich auf Überraschung und Effekt ausgeht. Eine Bellinische Verzierung in einem Klavierstück, eine gesuchte Modulation, eine forcierte Schlußsteigerung kann ihn in Harnisch bringen. Auch die Ermüdung durch Vielschreiberei, durch Beharren in denselben Formen, sieht er als Unrecht gegen die Phantasie an und schärft

wiederholt seinen größten Lieblingen, Henselt, Heller, selbst Chopin ein, sich durch Versuche in neuen, bedeutenderen Gebieten zu erfrischen. Wiederholt rät er den Komponisten auch hübsch auszuruhen. Das alles scheint ihm für die Phantasie nicht minder wichtig, wie ihre Speisung mit Lebensquellen. Mit Fug und Recht. Problematisch wird jedoch Schumanns Lehre von der Phantasie und ihrer Freiheit bei der Frage nach dem Anteil, der dem Kunstverstand an der Komposition zusteht. Da sagt er allerdings, die jüngeren Komponisten besonders auf Beethoven hinweisend, wiederholt, daß dieser Kunstverstand der Phantasie sehr viel nachhelfen könne, er gesteht auch mit Bezug auf Bach und Mendelssohn zu, daß eine strenge Form zu höchster Kraftentfaltung anspornt. Zunächst etwas befremdend, gehören in diese Gedankenrichtung und ins Kantische auch die Stellen, an denen Schumann die besondere Form eines Stücks aus dessen Geist entspringen läßt und an denen er von der unerschöpflichen Menge noch unversuchter Formen spricht. Kurz: dem Kunstverstand wird ein starker Einfluß auf die Form der Komposition zugestanden. Schumann geht auch weiter und erlaubt ihm auf den Inhalt einzuwirken; hier aber nur im Amt eines im wesentlichen auf die Verbesserung von Details beschränkten Korrektors. Der Entwurf der Komposition, das eigentliche Erfinden, das ja für den, hier Existenz und Absicht der Bachschen »Inventionen« und ähnlicher Werke ignorierenden Schumann lediglich ein Empfangen ist, soll dagegen der Phantasie allein überlassen bleiben. Immer wieder lesen wir, daß die erste Fassung einer Komposition die beste ist. Das gilt selbst von den drei C-Dur-Leonorenouvertüren Beethovens, denn die zweite und die dritte haben ihr Schönstes: Florestans Klage (Adagiothema) und seine Rettung (Trompetensignal) von der ersten. Daß die seit Schumanns Zeit ans Licht gezogenen Skizzen und Varianten bedeutender Kompositionen gegen dieses unbedingte Recht der Erstgeburt sprechen, braucht hier nicht erörtert zu werden. Dagegen verlangt die Frage eine Prüfung: ob bei dieser Theorie Schumanns die Grenzlinie zwischen Phantasie und Verstand immer richtig gezogen ist? Denn Schumann verwirft jeden der Phantasie bezüglich des Inhalts angelegten Zügel, jede ihr gegebene Marschroute, jede Spur von Überlegung und Berechnung als Sünde wider den heiligen Geist und als eine Vergewaltigung und Beraubung der Phantasie. Er tadelt es demnach (hier durch seine eigenen späteren Kompositionen dementiert), wenn ein letzter Satz auf einen früheren

zurückgreift, wenn mehreren Sätzen dasselbe Thema zugrunde liegt, wenn sich Leitmotive zeigen. Ganz besonders aber eifert er dagegen, daß die Phantasie durch ein Programm beengt wird.

Da findet selbst Beethovens Pastoralsymphonie nur halbe Gnade bei Schumann, Spohr wird wegen des Programms zur »Weihe der Töne« um so mehr getadelt, als die Komposition gut musikalisch ist, die härtesten Worte bekommt Berlioz bei der »Sinfonie fantastique« zu hören, obwohl ihn Schumann bei dem Erscheinen dieses Werks noch nicht, wie später für einen »wüsten Bacchanten« ansah. Und Schumann hält sich bei dieser Gelegenheit viel weniger darüber auf, daß das Programm schlecht, afterromantisch, als darüber, daß es überhaupt da ist. »Ganz Deutschland« — ruft er (I, 107) — »schenkt ihm dieses Programm: solche Wegweiser haben immer etwas Unwürdiges und Charlatanmäßiges.« In seinem Widerwillen muß Schumann bei der Kritik der Berliozschen Symphonie das Programm an vielen Stellen völlig unbeachtet gelassen haben; andernfalls hätte er z. B. die schauerliche Stelle im Marsch, wo B-Moll und G-Moll unvermittelt wechseln, nicht auf »Unbeholfenheit« des Komponisten zurückführen können. Die Stellung Schumanns zur Programm-Musik wird nahezu unbegreiflich, wenn man dagegenhält, wie er als Kritiker beständig auf Lebensgehalt dringt, nach Bildern fahndet und jede gute Komposition programmatisch auslegt. Auch seine Jugendkompositionen müssen zu einem guten Teil nicht bloß der Tendenz, sondern auch den Mitteln nach der Programm-Musik zugeschrieben werden. Oder will wirklich jemand behaupten, daß das vorausgenommene $\overline{d}$ im Einsatz der D-Dur-Novellette:


usw.

»rein musikalisch« zu rechtfertigen sei?

Wir stehen bei Schumanns Gegnerschaft gegen Programme vor einer idealistischen Überschätzung des überirdischen Charakters des Kompositionstalents und des »Unbewußten«, an der Jean Paul vielleicht nicht ganz unschuldig ist. Sollte Schumann auch alle die »Extrablättchen«, die »Hundstagsposten« und die »Blumenstückchen« des Überschwenglichen mit in die Rechnung gezogen und dabei übersehen haben, daß bei jeder Instrumentalkomposition sich die Phantasie denn doch eine Kontrolle und Instruktion im Interesse von Logik und Zusammenhang gefallen

lassen muß? Sollte er nicht bemerkt haben, daß die absolute Freiheit der Phantasie, die er zu einem Moralgebot macht, sofort bedeutend eingeschränkt wird, wenn es nur ein kleines Lied zu komponieren gilt? Zwischen Vokalkomposition und Programm-Musik besteht in bezug auf die Phantasiefreiheit nur ein Gradunterschied, kein Wesensunterschied; beide Arten verlangen Unterordnung unter eine begrenzte Begriffswelt, die des Textes oder des Programms. Nun ist's ganz sicher, daß Schumann vorwiegend instrumental erzogen und in einer, mit Ausnahme des kleinen Lieds, schlechten Vokalzeit aufgewachsen ist. In seiner Jugend läßt sich nur ein einziger, großer und tiefer Gesangseindruck nachweisen. Er selbst schreibt darüber an Wieck: »Es gibt nur einen Abend in meinem Leben, wo mir es war, als stände Gott vor mir und er ließe mich offen und licht auf einige Augenblicke in sein Angesicht sehen — und der war in Mailand, wie ich die Pasta hörte und — Rossini! (Br. 36). Im übrigen haben die Zwickauer, Heidelberger und Leipziger Leistungen ihn zu der von den meisten Musikern des 19. Jahrhunderts gehegten, zuletzt noch von A. Rubinstein (In »die Musik und ihre Meister«) herausfordernd bekundeten Ansicht geführt, daß die Vokalmusik, nicht bloß ihren dermaligen Taten, sondern ihrer Natur nach, eine Kunst zweiter Klasse sei. Daraufhin stellt Schumann die Klavierstücke Franz Schuberts weit über seine Lieder und er läßt das Jahr 1837 herankommen, bis endlich eine Aufführung des »Paulus« ihn darauf bringt, fortan als Redakteur auch von der zeitgenössischen Gesangskomposition Notiz zu nehmen.

Sicherlich hat Schumann seine Abneigung gegen die Verbindung von Phantasie und Verstand im Moment des Entwerfens und Empfangens später, wo er als Kritiker schwieg, gemildert. Dafür spricht seine Entwickelung als Komponist. Der ehemals Gleichgültige begründet eine neue Periode des deutschen Lieds, er, der das Oratorium für tot gehalten hat, schreibt und plant Oratorien, bei seinen Symphonien in B und Es gesteht er Programmtendenzen ein. Ob man aus seiner letzten schriftlichen Aufzeichnung über R. Wagner als den eventuellen »Mann der Zeit« (III, 164) auch eine nachträgliche Befreundung mit dem Leitmotiv und seinen Konsequenzen herauslesen darf, bleibt fraglich; bei der geflissentlichen Wagner-feindlichen Ausbeutung Schumannscher Aussprüche ist's aber angebracht, auch diese Stelle einmal hervorzuheben und im allgemeinen darauf hinzuweisen, daß die Reibungen der beiden Künstler sich durch ihre

Verwandtschaft schärfen mußten. Gemeinsam ist ihnen der Ausgang von der Romantik; Schumann kam von der etwas verträumten Familie Jean Pauls her, Wagner von dem kräftigen und sagensfreudigen Anhang K. Simrocks. Gemeinsam ist ihnen auch das Ungenügen an der gewöhnlichen Musikerbildung und es äußert sich bei beiden in dem gleichen Drang nach historischer Erkenntnis der Musik. Wie über das Verhältnis Schumanns zu Wagner, ist auch über das zu Franz Liszt das letzte Wort noch nicht gesprochen und keineswegs schon ausgemacht, ob Schumann für oder gegen Franz Liszt und die an ihn anknüpfende Entwickelung der neueren Musik in Anspruch genommen werden darf. Wenn er Liszt als »einen Dreiviertel-Faust« bezeichnet hat, so fällt dieses harte Wort vor die Zeit von Liszts Klärung; Schumann hat das A-Dur-Konzert, die beiden Symphonien, die Graner Messe, den 13. Psalm und alle die entscheidenden Kompositionen Liszts gar nicht kennen gelernt. Als letzten Grund hat das Prinzip, das Schumann zu Ausstellungen an diesen beiden bedeutendsten Zeitgenossen trieb, wohl die Besorgnis gehabt, daß die Bindung der Phantasie an verstandesmäßige Elemente zu argen Ausschreitungen führen kann. Schon i. J. 1837 schreibt er, der Herold der deutschen Romantiker: »Ich bin des Worts Romantiker von Herzen überdrüssig« (II, 42) und ein andermal erklärt er eine besondere Romantische Schule für verwunderlich, da die Musik an sich romantisch sei (I, 40). Daß der Mißbrauch, der heute mit vermeintlichen Orientierungsmotiven getrieben wird, daß die augenblickliche Übertreibung der Realistik und Naturtreue jener Besorgnis Schumanns recht gegeben hat, läßt sich nicht in Abrede stellen.

Das priesterliche Element, das den Komponisten beseelen muß, will Schumann ganz folgerichtig auch vom Publikum respektiert wissen; auch der sogenannte Kunstgenuß braucht eine reiche, bewegliche und unbefangene Phantasie, braucht Weihe, Spannung und Stimmung. Die Stunde vor dem Konzert ist deshalb Schumann ebensoviel wert, als dieses selbst (I, 134). Diese Erklärung steht vor der Beschreibung von Mendelssohns erstem Auftreten als Dirigent der Leipziger Gewandhauskonzerte. Da ist's nun für das starke Stück Gewohnheitsmensch, das auch in Schumann lag, drollig bezeichnend, was ihm bei dieser Gelegenheit an seinem sonst angebeteten »Felix Meritis« mißfallen hat. Das war der für Leipzig neue Brauch, Symphonien, Ouvertüren und dergleichen Orchestermusik mit dem Taktstock

zu dirigieren. Denselben Schumann, der an den Bögen der Geiger, den Röhren der Bläser nicht den geringsten Anstoß nimmt, bringt das kleine Stöckchen Mendelssohns um die Stimmung. Die richtige Stimmung, das Interesse für die Hauptsache, für Charakter und Gang der Komposition, ist's nun, was Schumann am Publikum immer wieder vermißt. Es gerät über einen brillanten Klaviertriller in Entzücken, berauscht sich vorwiegend an Bagatellen und Äußerlichkeiten und simuliert bei vollständigem Stumpfsinn höhere Kennerschaft durch dumme Fragen, Bemerkungen und Vergleiche wie etwa den: eine Symphonie von Kalliwoda wäre keine von Beethoven (I, 43). Schumann hat dafür nur Spott, spricht vom »großen Haufen«, schlägt besondere Abonnementskonzerte für Taubstumme vor und erzählt allerhand Lächerliches. Das Hauptstück ist da, wie Florestan beim Vortrag eines Fieldschen Notturno statt an das Pedal an den Janitscharenzug gerät. Das schlafende Publikum wacht darüber auf und nun läßt Florestan von Zeit zu Zeit die Janitscharenmusik wieder wie »einen Marsch aus der Ferne« das Notturno unterbrechen, »das Publikum rauchte vor Lob« (I, 54). Einen besonderen Groll hegt Schumann gegen die Beethovenianer, die ewig in Wolken wandeln und gegen die schönsten Humore ihres Meisters blind sind. Heute fällt es auf, daß der sonst doch praktische Schumann, der z. B. schon zeitig in seinem Blatte einen Verlagsbund der Komponisten angeregt hat, über diese Ketzereien nicht hinaus, nicht zu der positiven Frage der Erziehung der musikalischen Dilettanten gekommen ist. Vor siebenzig Jahren lagen solche Dinge leider ganz außerhalb des Gesichtskreises der höheren Musik, nur ganz vereinzelte Köpfe erkannten ihren Zusammenhang mit den wichtigsten Interessen der Kunst, und Schumann gehörte nicht darunter.

Unter den ästhetischen Grundfragen, die Schumann außer dem oben abgehandelten Thema vom Wesen des musikalischen Schaffens (und Genießens) anhaltender beschäftigt haben, tritt der Unterschied zwischen Genie und Talent am meisten hervor. Er behandelt ihn in einer Reihe Aphorismen, die für die Freiheiten und die scheinbaren Absonderlichkeiten des Genies eintreten. Man solle, sagt er (I, 33), dem Demant seine Spitzen verzeihen, es sei sehr kostbar, sie abzurunden. Eine eingehendere Untersuchung der Frage findet sich nicht; ihre klarste Beantwortung bildet der Satz: »das Talent arbeitet, das Genie schafft« (I, 38). Schumann hat sie überhaupt wohl nur zum Schutz seiner Liebsten: Beethoven, Schubert, Chopin, aufge-

worfen. Beiläufig sei bemerkt, daß das Verhältnis zwischen Genie und Talent für Schumann in dem oft erörterten Unterschied zwischen Kritiker und Rezensent ein Seitenstück findet; nur gibt er in den meisten Fällen dem Begriff des »Rezensenten« etwas von der Geringschätzung, die aus Goethes »Faust« bekannt ist.

Die ästhetischen Formenfragen treten hinter die Wesensfragen sehr zurück, und sie werden von Schumann eigentlich nirgends von Grund aus in Angriff genommen, sondern nur unter dem Eindruck der zeitgenössischen Leistungen gestreift. Deshalb ist dieses Kapitel reich an Irrtümern und an Behauptungen, die Schumann später als Komponist selbst berichtigt hat. So tadelt er die langsamen Einleitungen erster Symphoniesätze bei Haydn und anderen, nimmt aber den Brauch in seinen eigenen Symphonien auf, so erklärt er die Variation für überlebt und schreibt dann seine »Symphonischen Etüden«, er eifert gegen die Fuge und komponiert die klassischen sechs Fugen über B—A—C—H.

Diese und noch andere wunderlichen Dekrete über Bedeutung und Tragweite einzelner musikalischer Formen und Mittel sind zwingende Zeichen dafür, daß eine Hauptstütze aller musikalischen Ästhetik, das geschichtliche Wissen, bei Schumann schwach war. Zum Teil absolviert ihn dabei der Zustand der musikgeschichtlichen Bildung seiner Zeit, wenigstens für Angaben wie die, daß die Variation erst mit Seb. Bach beginne, daß J. Haydns Vater Musiker gewesen sei und ähnliche Verstöße gegen die Exaktheit. Aber nur zum Teil. Zu einer besseren Kenntnis Händels, dessen Oratorien Schumann schlechtweg zur Kirchenmusik rechnet, von dessen Bedeutung als Arienkomponist ihm erst Clara Novello eine Ahnung zuträgt, auch zu einem größeren Respekt vor J. Haydn war schon in Schumanns jungen Jahren das nötige Material bequem zugänglich. Selbst als Bachfreund und Bachkenner wird Schumann doch gewaltig überschätzt. Er hat allerdings für eine Bachausgabe frühzeitig gesprochen, aber erst angeregt durch die ihm frisch bekannt gewordenen Äußerungen Beethovens. Daß er bei dem »Wohltemperierten Klavier« durch die Form hindurch den Charakter erkannt hat, bleibt rühmlich, aber man vergesse nicht daß er die Mendelssohnschen Fugen wegen ihres »größeren Schmelzes« höher stellt. So ist auch ein großer Teil der Lobeserhebungen, die Schumann in den ersten Jahren der Redaktion Bach spendet, problematisch: der »hochpreisliche Bach«

für die »Klavierübungen« sagt zu wenig, der Bach, der »uns alle auf dem kleinen Finger wiegt«, für die dritte Orchestersuite, übertreibt. Später ist Schumann mit Bach ernstlicher vertraut geworden und hat seiner ehrlichen Begeisterung in Worten Ausdruck gegeben, die das Neue Bach-Museum könnte einrahmen lassen. Im ganzen jedoch wird sein Verdienst um Bach, sein Eindringen in dessen Werke, insbesondere die Handschriften, weit von dem übertroffen, was hier Mendelssohn oder Franz Hauser geleistet haben.

Steht Schumanns geschichtliches Wissen nicht auf der in seiner Zeit erreichbaren, und der für sicheres Ästhetisieren unentbehrlichen Höhe, so verhält sich's ganz anders mit der Eigenschaft, die man historischen Sinn nennt, und die zum besten Teil angeboren, zum kleineren der Entwickelung durch allgemeine Bildung fähig ist. Diesen historischen Sinn hat Schumann in ganz außerordentlicher Stärke besessen und bewiesen, und er hat ihn, solange er kritisierte, ohne Unterlaß systematisch gepflegt. Letzteres tat er u. a. auch dadurch, daß er sich immer im großen Zug orientiert, immer ganze Jahrgänge, oft mehrere, vom Neuertrag desselben Gebiets durchnimmt. Der angeborene geschichtliche Blick Schumanns bewährt sich sofort, als ihm zum erstenmal ein Beckersches Heft vor-Bachischer Klaviermusik in die Hand kommt. Ohne weiteres sieht er da an den Stücken F. Couperins den Einfluß provençalischer Volksmusik. Hätte Schumann den Gang durch die französische Musikgeschichte fortgesetzt, so würde er sicher auch die Berliozsche Programm-Musik nicht auf eine allgemeine südliche Erscheinung — denn die Italiener haben keine — sondern darauf zurückgeführt haben, daß die Instrumentalkomposition der Franzosen vollständig zur Filiale ihres nationalen Balletts geworden ist. Einen starken Verbündeten findet der historische Sinn Schumanns in der wunderbaren Sicherheit seiner musikalischen Diagnose. Durch sie vermochte er bekanntlich in der F-Dur-Toccata Seb. Bachs, in Mozarts G-Moll-Symphonie, in Beethovens Pastorale, also in weltbekannten Stücken Fehler nachzuweisen, an denen Menschenalter hindurch sich niemand gestoßen hatte.

Durch diese beiden Eigenschaften und durch das feine Gefühl für Charakterreinheit einer Komposition ist das glänzendste Feld von Schumanns ästhetischer Tätigkeit das der Personalästhetik geworden. Hier hat er eine Menge neuer Talente entdeckt und liebevoll eingeführt, er hat von einzelnen Personen aus ganze, neue Entwickelungen kommen sehen und

sie voraus verkündigt: die Emanzipation der skandinavischen, auch die der englischen Musik. Bei der ästhetischen Bestimmung zeitgenössischer Komposition, ihrer Einstellung in Verwandtschaftsreihen, bei der Hervorhebung der wesentlichen Seiten und Werke einzelner Autoren hat Schumanns Adlerblick nicht bloß der Periode, für die er schrieb, wesentliche Dienste geleistet, Verkannte und Vergessene zu Ehren gebracht, schüchterner Jugend Gassen gebrochen, sondern auch mancherlei Probleme unterlaufen lassen, die auch jetzt noch einer frischen und ernsten Diskussion wert sind. Dahin gehört die Ansicht, daß in Beethovens großen »Leonoren«-Ouvertüren »mehr Zukunft liege«, als in seinen Symphonien, daß die letzten Quartette dieses Meisters zur volkstümlichsten Musik gehören, die es gibt. Auch auf die hohe Meinung, die Schumann vom Abt Vogler und vom Prinzen Louis Ferdinand gehabt hat, darf bei dieser Gelegenheit aufmerksam gemacht werden. Den genannten Hohenzollern bezeichnet er als denjenigen Komponisten, der neben Franz Schubert den größten Einfluß auf die deutsche Musikentwickelung des 19. Jahrhunderts gehabt habe (Br. 96), in den Gesammelten Schriften wird er mit Henselt zusammengestellt: Louis Ferdinand sei der Romantiker unter den Klassikern, Henselt der Klassiker unter den Romantikern. Nur einzelne dieser Charakteristiken sind diskutable Jugendschwärmereien, so z. B. die von Ferdinand Ries, den Schumann — vor der Bekanntschaft mit Schuberts C-Dur-Symphonie — an die Spitze der nach-Beethovenschen Symphoniekomponisten stellt, oder die von N. Hummel, dessen Fis-Moll-Sonate ein »Titanenwerk« genannt wird. Die ganz überwiegende Mehrzahl ist stichhaltig, lehrreich, und sie zeigt Schumann als den guten edlen Menschen, den er in jedem Künstler erblicken möchte. Aber stärker als die Künstler liebt er die Kunst. Das hat außer Donizetti, den er »Herr Donizetti« nennt, bekanntlich Meyerbeer fühlen müssen. Es würde nichts schaden, wenn der Fall Schumann contra Meyerbeer neuerdings wieder in einem kleinen Separataufsatz behandelt würde, da die von Hanslick in Umlauf gebrachte Auffassung: Schumanns Gegnerschaft gegen »Hugenotten« und Zubehör sei ein Beweis seines Mangels an dramatischer Begabung, den klaren Sachverhalt verwischt. Schumann ist sehr wohl über die schönen Abschnitte der genannten Oper und die Vorzüge von Meyerbeers Talent klar gewesen und hat auf alle hingewiesen, aber nur ganz kurz, weil sie für seine Augen mit Recht hinter den üblen und gefährlichen Seiten vollständig zurücktraten.

Das Thema: Schumann als Personalästhetiker, ist so anziehend und inhaltreich, daß des Schreibens kein Ende wäre, wollte man es erschöpfen. Die zahlreichen Musiker, die Schumanns Schriften nicht kennen, sollten hier die Bekanntschaft beginnen und von da zu seinen allgemeinen Kunstansichten weiterschreiten. Was hier über sie und über Schumann als Ästhetiker berichtet worden ist, mag als bloßer Versuch zum Thema anzuregen betrachtet werden. So viel wird sich aber hoffentlich ergeben haben, daß Schumann unter die beachtenswertesten Musikästhetiker gehört. Er ist in seiner Systematik anfechtbar, er hat sich über Forderungen ereifert, die nur vorübergehend in einer romantisch extravaganten und zugleich effektsüchtigen und charakterlosen Zeit berechtigt waren, aber, daß er die künstlerische Begabung als eines der größten Himmelsgeschenke hingestellt hat und noch mehr, daß er den Begabten verpflichten wollte, den Besitz durch sein Leben zu hüten und zu mehren, gibt ihm unter den nützlichen Ästhetikern eine hervorragende Stellung.

Über die Bedeutung von Cherubinis Ouvertüren und Hauptopern für die Gegenwart

Nicht ohne Grund ist unsere Zeit, und zwar schon von Nietzsche, vor der Überschätzung der Historie gewarnt worden. Es muß aber besonders den Musikern immer wieder gesagt werden, daß ihre Vernachlässigung und Verachtung noch gefährlicher ist, weil die ausschließliche Beschränkung auf die Gegenwart meistens in geistiger Verkümmerung endet. Muß sonach grundsätzlich Geschichte getrieben werden, so wird zu jeder Zeit ein großer Teil der geschichtlichen Arbeit, mag es sich um politische oder rein geistige Materien handeln, in Revisionsarbeit bestehen müssen, da sowohl die Ideale als die Mittel der Erkenntnis und die Wissensquellen beständig wechseln. Auch der Musikgeschichte macht dieser Wechsel viel zu schaffen, verhilft ihr zu großen und kleinen Entdeckungsfreuden und verpflichtet sie, bedrohten Größen rechtzeitig zum Schutz zu eilen. Dieses letztere Bemühen führt zuweilen zu überraschend schnellen und großen Erfolgen: die Sterne H. Berlioz' und César Francks z. B. leuchten heute heller und weiter, als zu den Lebzeiten dieser Künstler, und ähnlich verhält sich's auch mit Seb. Bach. In anderen Fällen mißlingt der Versuch, der Gegenwart und Zukunft alte wertvolle Kunst zu erhalten, wenn wir es auch noch so sehr bedauern. Auf einen solchen Fall wird sich nach dem bisherigen Verlauf auch das Schicksal der Werke L. Cherubinis zuspitzen, wenn es nicht gelingt, noch in der letzten Stunde dem im Gang befindlichen Geschichtsprozeß eine andere Richtung zu geben.

Wenn man diesen Vorschlag aufwirft, muß man seine Berechtigung und Ausführbarkeit begründen, folglich gilt es zuerst die Frage zu beantworten: Ist Cherubini mehr wert, als die an-

deren musikalischen Größen der Napoleonischen Zeit, die eine durch Pariser Erfolge gewonnene internationale Stellung in der Oper nach einigen Jahrzehnten wieder ganz oder bis auf einen geringen Rest aufzugeben hatten? Nur der bescheidenste aus dieser Gruppe, Boieldieu, hat sich bis heute noch mit den Romanzen und der urfranzösischen Liebenswürdigkeit und Lebendigkeit seiner »Weißen Dame« und seines »Johann von Paris« leidlich behauptet. Méhul, lange Zeit die Hoffnung der Gluckschen Schule, taucht nur sehr selten noch mit seinem »Joseph« auf, Spontini, die letzte und glänzendste Säule dieser Schule, ist fast spurlos verschwunden, d'Alayrac, der besondere Liebling der Periode, ist gar zu einem toten und selbst vielen Musikern fremden Namen geworden. Aber auch die Führer des damaligen italienischen Musikdramas, F. Paer, S. Mayr haben keine praktische Bedeutung mehr. Woraufhin darf sie da für Cherubini beansprucht werden?

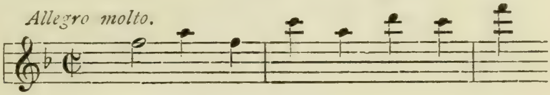
Mit einigem Recht wohl zunächst auf Grund der Zeugnisse der Cherubinischen Zeit. Unter ihnen steht einer einzigen und notorisch persönlich befangenen Ketzerstimme, der H. Berlioz[1], ein ganzer Chor von Bekennern gegenüber, die alle in Cherubini einen besonders Auserwählten sahen. An der Spitze dieses Chors stehen die besten Musiker der Zeit. Nennen wir nur Méhul, seinen Spezialkonkurrenten, J. Haydn, der (nach Griesinger) Cherubini seinen »lieben Sohn«, Beethoven, der ihn (in einem Brief an L. Schlösser) den »ersten unter den Zeitgenossen« nannte. Unter den deutschen Musikern, die als Schriftsteller tätig waren, ist der älteste Cherubiniverehrer Fr. Reichardt, der wärmste aber wohl C. M. v. Weber. In einem Münchner Brief erzählt er, wie ihm auf dem Weg nach dem wartenden Wagen der Theaterzettel in die Hand fällt. Da ruft er: »Heda, Postillon, ich kann nicht reisen, heute ist der Wasserträger!« Diese Begeisterung für Cherubini hat der Komponist des »Freischütz« bis ans Lebensende bewahrt und in seinen bekannten Dresdner Journalaufsätzen jede Gelegenheit benutzt, auf die außerordentliche Schönheit und den klassischen Charakter der Werke Cherubinis in originellen und flammenden Worten hinzuweisen. »Selig wogendes Champagner-Leben, sprudelnd und feurig«, heißt's z. B. von der »Anakreon«-Ouvertüre, ein andermal schreibt er vom »Wasserträger«: »Von solchen Werken kann man nie genug sagen«, und den Komponisten der »Lodoiska« stellt er ohne Bedenken und Abstrich Mozart und Beethoven gleich. Bei L. Spohr hätte es der Pariser Briefe (in der Allg. Mus.

Zeitung) und der Selbstbiographie nicht erst bedurft; noch stärker als die Webersche zeigt uns seine Musik die Verehrung und den Einfluß Cherubinis. Ähnlich hat sich R. Schumann doppelt, d. h. in Noten und Worten zu Cherubini bekannt; als Komponist z. B. mit dem kleinen Vorspiel zur »Peri« und mit »Ouvertüre, Scherzo und Finale«. Wenn er als Schriftsteller auf ihn zu sprechen kommt, nennt er ihn kurz »den herrlichen«. Die Reihe der mehr oder weniger namhaften Cherubiniverehrer, aus deren älterem Bestand noch J. v. Seyfried und M. Hauptmann hervorzuheben wären, reicht über Mendelssohn, Moscheles und R. Wagner — Liszt fehlt — bis in die jüngste Gegenwart, und die literarischen Äußerungen der neuesten Zeit geben denen der Weberschen an Wärme nichts nach. Erklärt doch H. v. Bülow 1882 Johannes Brahms als »den Erben Luigis und Ludwigs«, stellt also nochmals Beethoven und Cherubini auf dasselbe Klassikerbrett. Auch in Lexicis und Biographien ist Cherubini stets mit besonderer Ehrerbietung behandelt worden. Die letzteren, die bis 1809 zurückreichen, bestanden die längste Zeit allerdings nur aus anspruchslosen Broschüren, erst 1874 erscheint eine umfangreichere, 429 Seiten starke Lebensbeschreibung des Künstlers aus der Feder des Engländers Edward Bellasis. Ihm folgt dann A. Pougin mit einer die Jahrgänge 1881—1883 des Pariser »Ménestrel« durchziehenden französischen Biographie, die reichliches Zeitungsmaterial aus Cherubinis Zeit herbeizieht. Aber gerade diese Pouginsche Biographie macht allem Optimismus ein Ende, indem sie mit dem Notschrei beginnt, daß Cherubini aus der Musik seines Adoptivvaterlands Frankreich total verschwunden ist: die französische Oper, deren Exportkraft jahrzehntelang in Cherubinis Werken ihren Schwerpunkt gehabt hat, ignoriert ihn ebenso wie das französische Konzert, das ihm als Inspektor und Direktor des Conservatoire einen neuen Aufschwung verdankt. Nach Pougin weiß das Ausland Cherubini viel besser zu schätzen. Da hat er zu rosig gesehen. Italien ist bei der Prüfung des Tatbestands völlig auszuschalten, weil die Italiener die französische Produktion seit Lully aus stilistischen Gründen so gut wie die deutsche ignoriert und erst seit Meyerbeers Zeiten sich zu stärkerem musikalischen Import verstanden haben. Erst 1872 ist es in Florenz durch Madame Laussot, die spätere Gattin Hillebrands, zu einer Società Cherubini gekommen. Was England für die Pflege Cherubinischer Kunst leistet, ist, nach Bellasis, eine Kleinigkeit und auch das von Pougin seinen Landsleuten vorgehaltene

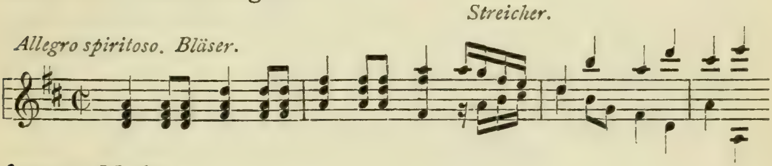
deutsche Muster hat wenig zu bedeuten. Allerdings ist bei uns jederzeit zwischen den verschiedenen Gebieten von Cherubinis Kompositionstätigkeit unterschieden worden. Seine Kirchenmusik, die in seiner zweiten Lebenshälfte obenan steht, hat sich wegen ihrer inneren Ungleichheit und wegen ihres stark französisch-theatralischen Einschlags nur langsam eine schmale Bahn gebrochen. Die Berliner Singakademie hat Horsley und Lwoff zu Ehrenmitgliedern ernannt, Cherubini nicht. Aber schließlich ist sein C-Moll-Requiem in Deutschland populär, seine Missa solemnis (D-Moll) mit dem sublimen Credo, weit bekannt geworden. Wenn da nun vom ersteren die Hessesche Konzertstatistik für 1905 nur zwei Aufführungen, von der Messe gar nur eine verzeichnet und sich diese eine noch dazu als erste und einzige seit langen Jahren erweist, so kann von einer Popularität Cherubinischer Kirchenmusik sicher nicht mehr gesprochen werden. Nur die Streichquartette Cherubinis werden neuerlich häufiger gespielt als früher, einfach, weil in der Kammermusik die neue Produktion spärlich ist; sonst zeigt sich überall ein starker Rückgang der Sympathien für Cherubini. In der Dörffelschen Statistik der Leipziger Gewandhauskonzerte findet man noch um 1870 in einem und demselben Winter mehrere Ouvertüren Cherubinis; die zum »Wasserträger«, zu »Anakreon«, zu den »Abenceragen« kehren Jahr für Jahr oder Jahr um Jahr wieder. Jetzt sind sie in solchen vornehmen Instituten seltene Gäste; nur die sogenannten Populärkonzerte schätzen sie noch etwas höher. Die Introduktionen, die Finales und Ensembles seiner Opern, auch der von der Bühne fallen gelassenen, die bis vor vierzig Jahren noch beliebte Zwischennummern der Symphoniekonzerte waren, bekommt heute niemand mehr zu hören. Fast muß man sich da wundern, daß in der neuesten deutschen Opernstatistik doch der »Wasserträger« immer wieder einmal auftaucht. Im ganzen aber ist auch der deutsche Musikbetrieb nahe daran, Cherubinis Werke völlig zu löschen und wenn wir demgegenüber wieder auf die eingangs gestellte Frage nach der Überlegenheit Cherubinis über Méhul und Genossen zurückkommen, so finden wir, daß sie von den Schriftgelehrten bejaht, von der musikalischen Praxis verneint wird.

Wer da recht und wer da unrecht hat, erfährt man am sichersten und einfachsten aus Cherubinis Kompositionen. Man braucht da gar nicht viele durchzugehen; schon der Breitkopfsche Ouvertürenband gibt über das Wesen und die Bedeutung des Meisters hinreichende Auskunft. Es genügt sogar, wenn

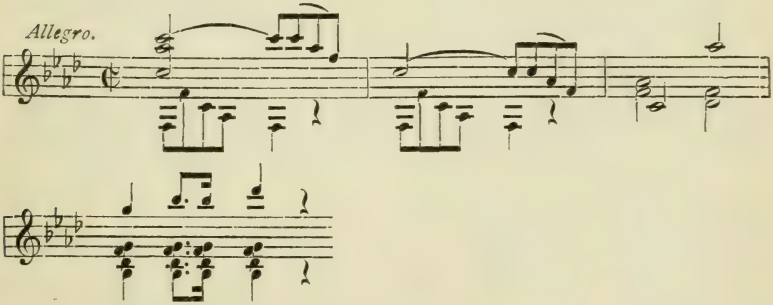
sich die Beobachtung hierbei auf zwei Punkte, auf die Thematik und den Periodenbau beschränkt; sie enthüllen eine Hauptsache: die Natur oder die Richtung seiner Phantasie und ihre Stärke. Da finden wir, die Reihenfolge des Bandes einhaltend, zuerst »Ali Baba« mit dem Anfang des führenden Themas:



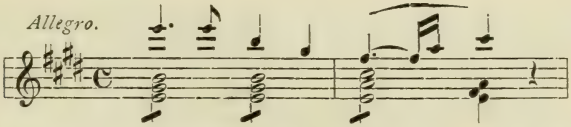
dann die »Abenceragen«:



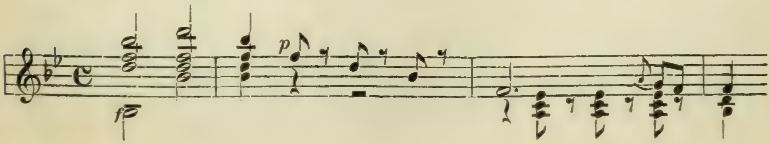
ferner »Medea«:



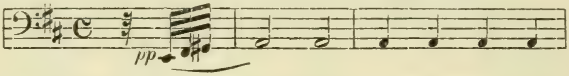
viertens »Wasserträger«:



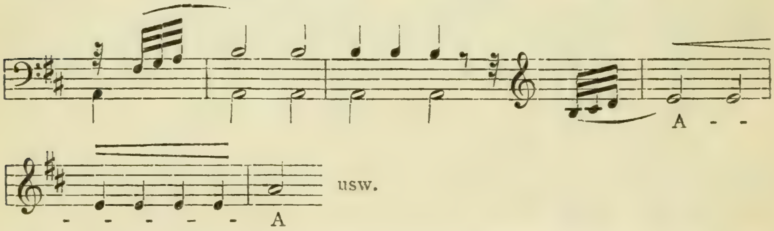
Das trägt, ob glänzend und heiter, ob ernst und leidenschaftlich gemeint, alles italienischen Stempel. Aber schon mit dem nächsten Stücke ändert sich das: das Allegro der Ouvertüre zu »Elisa« fängt folgendermaßen:



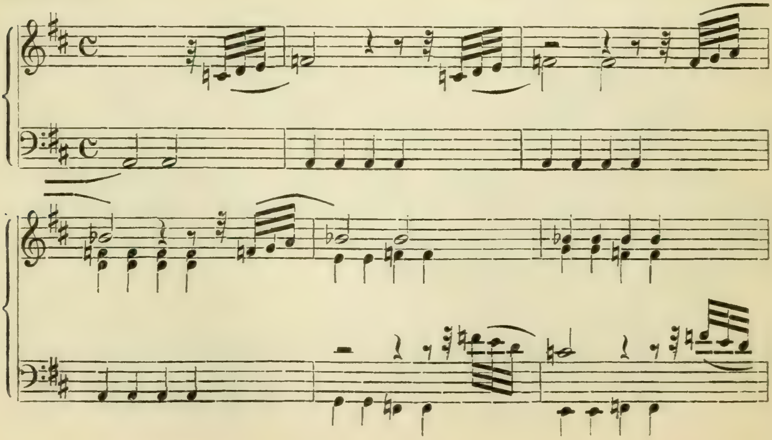
also in einer zerrissenen Stimmung an, die wie das die Mehrzahl der Mozartschen Ouvertüren zeigt, der italienischen Schule und der Zeit zwischen 1790 und 1800 fremd ist. Und so wie hier kommt's in den weiteren Stücken noch mehrmals vor, daß das Ende einer kurzen Themenperiode in eine ganz andere Kulturschicht, in ein völlig anderes Empfindungsgebiet führt, als der Anfang vermuten ließ. Die Gegensätze sind noch schärfer wie bei einer Wanderung durch das heutige Rom, mit den modernen Läden der Via Nazionale und zehn Schritte links dem Forum Trajanum. Aber auf noch viel gegensätzlichere Phantasiemischungen stößt man im Innern der Sätze. Da steht z. B. in der »Anakreon«-Ouvertüre eine Episode, die die Einleitung des Hauptthemas auf der Dominant bringt:

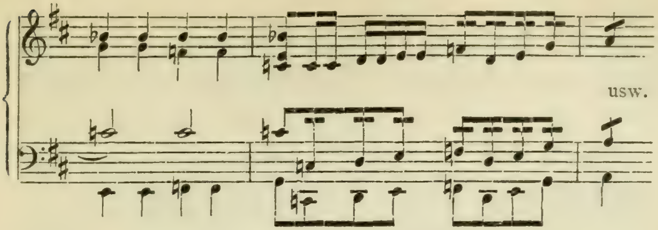


Auch das ist ein ganz italienischer Einfall, der bei Vinci, Pergolesi, Guglielmi am Ende des zweiten Takts mit



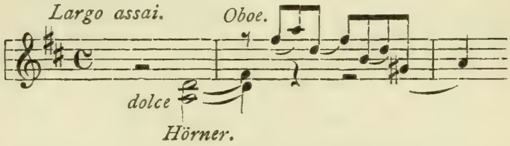
oder ähnlich seine Fortsetzung finden würde. Cherubini aber schreibt:





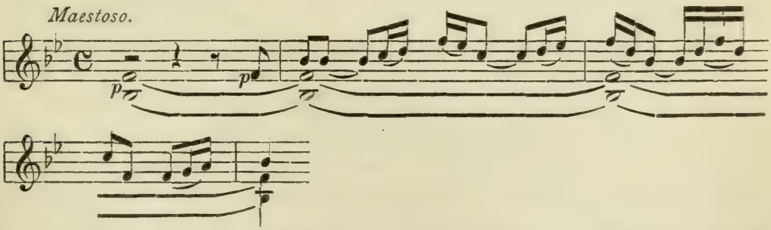
Er moduliert also ganz phantastisch, bleibt mit dem Motiv träumend und grübelnd stehen und springt, statt abzuschließen, in eine ganz unerwartete, unruhige Unisono-Passage. Noch sechs Takte ballen sich in diesem Unisono die Wetter und dann stürzt wie Wolkenbruch und Hagel im ff ein Bruchstück des Hauptthemas nieder. Den Zuhörer kann's dabei schauern, er steht, wie häufig bei Cherubini, unversehens vor dem Dämonischen! Man kann sagen, daß in dieser einen Stelle die ganze Eigentümlichkeit und Größe Cherubinis zusammengedrängt vorliegt. Das ist wie eine landschaftliche Idylle, unter der sich ein Vulkan birgt, das ist die Träumerei Geßners und der anderen Schäferpoeten dicht zusammengeschweißt mit der Wucht der großen Revolution. Dadurch, daß es unmittelbar an Beethoven, an Stellen aus der vierten und neunten Symphonie, aus den großen »Leonoren«-Ouvertüren erinnert, zeigt dieses Fragment zugleich, was Cherubini für die Entwickelung der Musik zu bedeuten hat. Die Ouvertüre ist i. J. 1803 geschrieben und läßt keinen Zweifel, daß damals schon im Geiste Cherubinis die ganze Romantik, den Tendenzen und den Mitteln nach, fertig war. Jedoch ergibt ein Vergleich mit den übrigen Ouvertüren, daß Cherubini dem hier dominierenden wildromantischen Element, das sich später von Frankreich aus in der Musik so breit gemacht hat, grundsätzlich nur einen engen Platz einräumt. Man merkt es bei jeder Ouvertüre im Hintergrund, aber offen hervor tritt es nur ausnahmsweise, nur wie ein kurzes Wetterleuchten. Dieselbe Zurückhaltung übt Cherubini aber auch auf anderen Gebieten des Ausdrucks, selbst auf seinem liebsten, dem Elegischen. Für dieses hat er sich eine ganz neue Sprache geschaffen, eine Redeweise, die später namentlich Schumann aufgegriffen, die dann Liszt zu einer Grundlage seiner musikalischen Rhetorik gemacht hat. Einer der ersten und einer der hervorragendsten, der ihr einige frappante Zitate in freier Wiedergabe entnahm, war wohl C. M. v. Weber im »Oberon«. Sie besteht darin, daß vollkommen ausgebildete Sätze auf Andeutungen

und Interjektionen reduziert wurden. Auch hierfür finden sich in der »Anakreon«-Ouvertüre, diesmal in ihrer langsamen Einleitung, die schönsten Beispiele. Nur eins davon soll hier gegeben werden:



Es genügt, von dem ganzen System naturalistischer, und doch durchaus edler Tonsymbolik, um welches es sich hier handelt, einen Begriff zu geben. Das Wesentliche davon ist, daß der Fluß eines kunstgerechten, vollen Orchestersatzes plötzlich durch einfache Naturlaute unterbrochen wird. Der Instrumentenchor schweigt und an seiner Statt spricht ein einziger langgezogener Ton eines Horns, einer Bratsche, oder ein Holzbläser läßt sich mit einem unbegleiteten Solo vernehmen, das nichts weiter ist, als eine Kette von Wiederholungen und Versetzungen eines Zweiachtel-Motivs, halb Figur, halb Melodie, einfachstes Tonspiel, aber an seiner Stelle, in seinem Zusammenhang wunderbar gehaltvoll, vielsagend und poetisch. Ganze Kapitel voll Sehnsucht und Hoffnung, voll Erinnerungen, voll Wonne und Klage liegen in solchen isolierten Takten und Abschnitten Cherubinis. Manchmal sind's die reinen Seufzer auf Instrumente übertragen; bringen die Violinen solche Solostellen, in Achteln oder Sechzehnteln und im Allegro, so bedeutet's in der Regel den Gipfel oder Ausklang einer großen Erregung, in einzelnen Fällen wirkt's wie ein Schütteln vor Freude. Auch die vielen Generalpausen, die erschreckenden Tuttischläge auf schlechten Taktteilen gehören mit zu dieser romantischen und bedeutungsvollen Einsilbigkeit Cherubinis. Musikgeschichtlich bildet sie einen kühnen Griff weit nach rückwärts, in das Sprachmaterial primitiver Kunst hinein; sie ist aber der Ausgangspunkt einer langen Entwickelung der Instrumentalmusik geworden, ohne den weder Berlioz noch R. Strauß zu denken wären. Cherubini hat Anregungen dazu aus der Oper, der französischen vor allem und insbesondere den Werken Glucks empfangen. Die Art aber, wie er diese Winke befolgt hat, ist das Werk eines Künstlers, dessen Reichtum und Originalität kaum zu viel bewundert und gepriesen werden kann. Sie ist doppelt erstaunlich für einen geborenen Italiener. Denn Italien ist in die ro-

mantische Bewegung später als andere Länder, es ist in sie nur mit der Vokalkomposition und da, wie Mercadante und Genossen im Dämonischen, Bellini im Sentimentalen zeigen, gleich merklich übertreibend eingetreten. Erst durch Pougin haben wir erfahren, daß Cherubini in Paris sich als Instrumentalkomponist — es war i. J. 1785 im Concert spirituel — und zwar mit einer Symphonie eingeführt hat. Der Merkur bemerkt darüber, daß Cherubini hier nichts leiste, »so wie alle Italiener«. Wie hat er nun da den Weg von diesem Nichts zu der Fülle gefunden, die seine Ouvertüren schon fünfzehn Jahre später zeigen? Wer sind seine Lehrmeister gewesen? Darauf ist von jeher und von allen Seiten die Antwort erfolgt: die Deutschen. Sie ist trotzdem nur wenig überzeugend. Insbesondere können die Symphonien J. Haydns, die den jungen Cherubini, nach der Erzählung Reichardts (Vertraute Briefe I, 97), als er sie zum erstenmal in der loge olympique hörte, so in Erstaunen und Entzücken versetzten, daß »er zuletzt blaß und verstummt dastand«, ganz und gar nicht als Vorbilder anerkannt werden. Sie mögen ihm, was die Macht der Instrumentalmusik im allgemeinen betrifft, eine neue Welt erschlossen haben, aber die Architektur ihrer Sätze, ihre thematische Arbeit hat kaum einen Einfluß auf ihn geübt, noch viel weniger ihre weltmännische Heiterkeit. Schon vor 1800 ist Cherubini mit Dante verglichen worden und C. M. v. Weber sagt mit Recht, daß auch die heitersten Melodien Cherubinis einen Anflug von Schwermut und dadurch etwas Rührendes haben. Dafür bietet die Einleitung der Ouvertüre zu »Elisa« ein gutes Beispiel mit dem B-Dur-Thema:

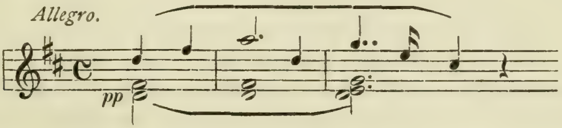


Gewiß ist das unschuldig fröhlichste Volksmusik. Aber wie Cherubini diese Weise einführt, nach einem wirren, stockenden forte, leise, wie aus der Ferne, über einer fortklingenden Hornquinte, also gewissermaßen unsicher auf den Füßen, wie er sie im zehnten Takt schon wieder verflattern, absterben und umdrohen läßt, — da bleibt von reiner Heiterkeit spottwenig.

Der darumgelegte Flor wirkt stärker als das Bild; dieses hat nur den Charakter eines Zitats, einer Vision. Wohl weil Glinka manchmal, im »Leben für den Zar«, und besonders in der Ouvertüre zu »Ruslan und Ludmilla« ähnlich operiert, hat ihm H. v. Bülow den Ehrennamen eines »russischen Cherubini« beigelegt, aber wie weit bleibt der in mancher Beziehung ja köstliche und frische Komponist der »Kamarinskaja« hinter Cherubini an Vornehmheit zurück! Von den beiden anderen Wienern kann Beethoven als Lehrer Cherubinis aus Altersgründen nicht in Betracht kommen. Cherubini ist ihm wesensverwandt und von befangenen Zeitgenossen der gleichen »Bizarrerien« beschuldigt worden wie Beethoven (Allg. Mus. Ztg. XVII, 387); Cherubini hat auch im Pariser Konservatorium sich für die Symphonien Beethovens, die ersten wenigstens, geradeso eifrig bemüht, wie für die Mozarts. Mozart ist nun auch derjenige Deutsche, von dem Cherubini wirklich empfangen hat, aber wesentlich nur als Vokalkomponist. Im vorigen Bande dieses Jahrbuchs steht's, was für Stellen in den Cherubinischen Opern hierbei in Frage kommen. In seinen Ouvertüren aber weicht er dem einen Hauptzug der Mozartschen Instrumentalmusik, der Kantabilität, so geflissentlich aus, daß er oberflächlichen Beobachtern als kalt und gefühllos erscheint. Das zweite Thema der »Medea«-Ouvertüre — und kalt? Die ersten vier Takte der »Wasserträger«-Ouvertüre, die einst dem jungen Hauptmann schlaflose Nächte gekostet, die Spohr für die Musik gewonnen haben — und gefühllos? Aber man muß doch über dieses Mißverständnis mild urteilen, weil auf Cherubini das sonst üble Wort von der »Musik für Kenner« mit einiger Berechtigung angewendet werden darf. Dem Künstler, dessen Bilder wie ewiges Heimweh aussehen, der ungewöhnlich zart und schwächich auf die Welt kam, der so viel kränklich war, hätte eine Musik wie vielleicht die Spohrs, Chopins oder Adolf Jensens am nächsten gelegen, er hat tatsächlich einen steten Kampf mit der Melancholie zu führen gehabt und er hat ihn wie ein Bach, wie ein Beethoven geführt. Wenn aber die weichen Regungen bei ihm durchbrechen, ergreifen sie um so mehr, weil sie so wahr und weil sie so zart klingen. Diese Zartheit aber, diese Scheu vor dickem Auftrag, vor langem Verweilen ist's, die das volle Verständnis Cherubinis von jeher erschwert hat. Sie verlangt eine Feinhörigkeit, der unsere Dissonanzen und Klangfarben vergeudende Zeit nicht förderlich ist.

Zu dieser menschlichen Besonderheit Cherubinis kommt

aber noch eine ebenso starke künstlerisch formelle. Sie äußert sich in der Bildung der Harmonien ebenso eigen und bedeutend als in dem Aufbau der Form und enthält nach beiden Seiten Beweise einer Meisterschaft und Selbständigkeit, die in der neueren Geschichte der Orchestermusik nur selten wieder erreicht und niemals übertroffen worden ist. Auch wenn wir es nicht aus der Biographie wüßten, daß Cherubini bereits als Knabe Orchestermessen geschrieben hat, die in den Florentiner Kirchen aufgeführt werden konnten, würde man es überall merken können, daß der Komponist dieser Ouvertüren schon frühzeitig mit allem, was Technik heißt, weit gekommen war. Diese Kunstfertigkeit hat sich aber dann mindestens in demselben Schritt und Grad weiterentwickelt, wie seine Selbstbeherrschung und wie die Zucht, in der er die Üppigkeit seiner Phantasie und Gedanken hielt. So ist ihm die Arbeit zum Spiel und so ist's ihm möglich geworden, auch den bekanntesten und einfachsten Einfällen reiches und besonderes Leben abzugewinnen und den neuen und ungewöhnlichen den Charakter vollendeter Natürlichkeit zu wahren. Wiederum darf hierfür, weil sie so bekannt ist, auf die »Anakreon«-Ouvertüre verwiesen werden. Wohl ist ihr Hauptthema:



ganz hübsch, aber dergleichen anmutige Tonzeilen findet man in dem Kreise Piccini-Weigl zu Hunderten. Daß das Thema bei Cherubini so spannend und reizend wirkt, beruht darauf, daß er es mit einem kleinen Einleitungsmotiv:

versieht und daß die zweiten Violinen dieses Motiv vorausspielen und dann zu dem provençalischen Orgelpunkt als Begleitung festhalten. Brahms hat im ersten Satz seiner D-Dur-Symphonie sich diesen Kunstgriff Cherubinis variierend angeeignet. An solchen geistvollen und sinnigen Zügen, an solchem poetischen Kleinleben ist nun der Stil Cherubinis reicher, als der irgendeines anderen zeitgenössischen Komponisten, die größten unter ihnen nicht ausgenommen. Er kommt immer mit einem ganzen Geschwader von Ideen dahergefahren, das

Flaggschiff segelt in der Regel in großer Gesellschaft. Namentlich seine Mittelstimmen muß man daraufhin ansehen; gegen dieses Singen und Leben, gegen diese Entwickelung aller Harmonie- und Akkordeffekte aus dem Melodischen kommen auch unsere Klassiker nicht auf. Ebenso bewundernswert sind seine Übergänge von einem Thema zum anderen. Da ist keine Spur von Schema und vom Mechanischen geblieben, die architektonischen Manipulationen erscheinen als der notwendige Ausdruck der Empfindung, der Leidenschaft, des vollen inneren Lebens. Ein gleich schönes, interessantes Orchester hat die Zeit Cherubinis nicht zum zweitenmal, es tut den Spielern ebenso wohl als den Hörern.

Auch dem äußeren Grundriß der Cherubinischen Ouvertüren fehlen nicht die Merkmale einer überlegenen und freigestaltenden Meisterschaft. Besonders in zwei Punkten ist er bewundernswert und musterhaft: erstens in der Disposition des Thementeils, zweitens in der Kunst, das ganze Stück zu schließen. Am ureigensten ist jene Disposition in der »Anakreon«-Ouvertüre; sie verzichtet, wie manche erste Symphoniesätze bei Haydn, überhaupt auf ein zweites Thema, variiert aber das Hauptthema so reich mit kleinen Zusätzen, unterbricht es so frisch mit kurzen Zwischengedanken, daß man vom Strom einer gewaltigen Phantasie getragen und fortgerissen, des Mangels von Ruhepunkten und Gegensätzen gar nicht gewahr wird. In den anderen Ouvertüren zieht Cherubini das zweite Thema viel enger in die Sphäre des ersten hinein, als dies allgemein bräuchlich ist. In der »Medea«-Ouvertüre z. B. kommt es zunächst in F-Moll und erst nach einer Weile in As-Dur, ähnlich hören wir in der »Wasserträger«-Ouvertüre die mit der Aufregung des Hauptthemas kontrastierende Sehnsuchtsweise zuerst in G-Dur, von hier aus wird sie dann in die grammatisch übliche Oberdominant, also nach H-Dur, gebracht. Offenbar hängt auch dieser Zug mit dem inneren Wesen Cherubinis, mit seiner erwähnten Scheu vor der Sentimentalität zusammen. Seine Art die Ouvertüre zu schließen, folgt alten südländischen Traditionen und geht auch dann auf ein Ende in Spannung, Rausch und Feuer aus, wo der poetische Vorwurf mehr für das von Händel geliebte Verfahren des stillen Ausklangs spricht, z. B. in der »Medea«-Ouvertüre. Zuweilen wird für die letzte Schlußsteigerung ein eigenes Presto erfunden; behält er das alte Tempo bei, so wirft er doch gern einige heftige Motive drein. Jedenfalls widmet er den Ausgängen immer besondere Sorgfalt und

hat wahrscheinlich damit der Entwickelung der Koda bei Beethoven vorgearbeitet. Auch die poetische Art, wie Cherubini zuweilen vor dem Schluß noch einmal die langsame Einleitung erklingen läßt, muß unter den meisterlichen Zügen seiner Formführung besonders erwähnt werden.

In einem Punkt jedoch enttäuscht die Architektur seiner Ouvertüren. Cherubini verschmäht es, das Material des Thementeils in sogenannten Durchführungen weiter auszubreiten, wesentlich andere Seiten desselben vorzuführen und einen genauen Einblick in die einzelnen Teile zu ermöglichen. Darin erinnern seine Ouvertüren an die Paläste seiner Heimat, die in engen Gassen stehen; darin ist er immer Italiener geblieben und steht nicht bloß gegen Beethoven, sondern auch gegen J. Haydn zurück. Die praktische Bestimmung seiner Ouvertüren als Operneinleitungen erklärt und entschuldigt diesen Mangel einigermaßen, andererseits aber muß man über seine Konsequenzen im klaren sein. Die kunstgeschichtliche ist die, daß wir von dem deutschen Element in Cherubini nicht zu viel Aufhebens machen dürfen und uns damit zufrieden geben müssen, daß seine Größe und Eigentümlichkeit fast ganz auf individueller Beanlagung und Meisterschaft beruht. Für die unmittelbare Wirkung der Cherubinischen Ouvertüren im Konzert aber ergibt sich die Folge, daß Anfang und Schluß das Schönste sind und mehr fesseln als der Mittelteil. Ein zweiter Dämpfer fällt auf die unbeschränkte Bewunderung dieser Werke aus ihrer Ungleichheit untereinander. Schon die Ouvertüre zum »Portugiesischen Gasthof« (1798) zeigt die Erfindung etwas erstarrt. Rechnet man aber Vorzüge und Schwächen gegeneinander auf, so bleibt doch das Resultat, daß wir in diesen Cherubinischen Ouvertüren Meisterwerke besitzen, die unserem Musikbetrieb ebenso erhalten bleiben sollten, wie unseren Landschaften die schönen alten Schlösser aus der Zeit, wo sich die Gotik mit der Renaissance vermischt.

Nun hat aber Cherubini seine Stellung in der Zeit nicht seinen Ouvertüren, sondern seinen Opern zu verdanken gehabt. Es muß deshalb die Frage gestellt werden, ob auch diese unserer Zeit noch etwas sein können? Dabei kann die italienische Periode des Komponisten überschlagen werden, weil sie, obwohl erfolgreich, mit der »Ifigenia in Aulide« auch reformatorisch, keine Spuren hinterlassen hat. Keiner der Biographen weiß: ob äußere oder innere Gründe Cherubini bewogen haben, sein Vaterland, das von ihm eine höhere und reinere Musikentwickelung als von

Simon Mayr oder von G. Rossini hätte erwarten dürfen, zu verlassen. Genug; wie Piccini, Sacchini, Salieri trat auch er, als die Würfel der Operngeschichte für Paris gefallen waren, zur französischen Schule über und hatte das Glück, ziemlich bald an der Académie de Musique auftreten zu können. Doch erlebte sein» Démophon« nur acht Aufführungen, für Pariser Verhältnisse also eine Niederlage, die Halévy[1]) sehr richtig auf die schwache, Glucks Prinzipien ganz verleugnende, halb an Metastasio, halb an Scribe erinnernde Dichtung Marmontels, eine durch Liebeleien heillos verfitzte Opfergeschichte, zurückführt. Die Musik gibt das Beste da, wo die bangenden Massen in ungezwungener Kontrapunktik die Gottheit anrufen, sie interessiert namentlich auch durch ein modernes, reiches Orchester; aber der eigentliche Cherubini zeigt sich darin nur auf Augenblicke, besonders vorteilhaft in der Ouvertüre. Der Fehlschlag des »Démophon« hat den Untergang des auf die Antike gestützten Musikdramas wesentlich mit beschleunigt; unter Spontini ging ihm die Gluck-sche Charakterreinheit wieder verloren, die Große Oper trieb in die Ära Meyerbeer hinein[2]). Das bedeutendste Zeugnis dafür, daß Cherubini gleichwohl dem Ideal der Renaissance treu zu bleiben suchte, ist seine »Medea« (1797), unter den nicht wenigen »Medea«-Opern, die seit Cavallis »Giasone« geschrieben worden sind, die gewaltigste, dazu wohl das bedeutendste Denkmal, das dem Gluckschen Geist errichtet worden ist. Insbesondere hat das neuere Musikdrama der Figur der Medea selbst an Größe und Originalität außer der Wagnerschen Brünnhilde nichts an die Seite zu setzen. Sie erregt ebensoviel Abscheu wie Mitleid; Cherubini zeichnet die Schlangennatur der Zauberin, die Innigkeit der Mutter und Liebenden, das leidenschaftliche Rachegefühl, den Gram, die Bitten, Tränen, das grenzenlose Unglück der Verstoßenen und Mißhandelten, die Seelennot der Kindesmörderin — das alles mit der gleichen zwingenden Beweglichkeit und Lebendigkeit. Die Töne der Hauptsituationen, auch der freundlichen, vor allem die Einleitung zum dritten Akt, die

[1]) Halévy. Etudes sur Cherubini, 1845.

[2]) Ein Aufsatz L. Schemanns in der »Musik« (1906/1907, Heft 11) bringt Briefe Cherubinis an den General von Witzleben, aus denen hervorgeht, daß Friedrich Wilhelm III., durch sein hervorragendes Verständnis für die Gluck-sche Schule getrieben, Cherubini bereits 1815 für Berlin gewinnen wollte, daß er ihn also mit überlegener Einsicht über Spontini stellte. — Schemanns Aufsatz erschien, als der meinige bereits in den Druck gegeben war; um so mehr erfreut mich die Übereinstimmung in der Tendenz. Über Cherubinis Kirchenmusik bin ich allerdings abweichender Meinung.

den Sturm in der Natur und zugleich den in Medeas Innern schildert, klingen jedem Hörer durchs Leben weiter. Wie frei und zukünftlerisch sind dann die Formen in dieser Oper behandelt, wie ungezwungen und doch fest — auch durch Leitmotive aneinandergerückt — sind diese Szenen aufgebaut, wie mannigfaltig, wie fern von jeder Schablone, wie vorbildlich selbst für die besten Cherubinischen Zeitgenossen, auch die Harmonien, Kadenzen und die anderen kleinen Mittel des Ausdrucks gewählt! Wie aber bucht die französische Theatergeschichte dieses Meisterwerk? Als opéra comique! Cherubini hat sehr viel dazu beigetragen, daß das Théâtre de Monsieur, das spätere Theater Feydeau, an das er seinem Freund Viotti gefolgt war, bedeutend und der Großen Oper gefährlich wurde, aber eigentlich war er an diesem Institut mit seinem gesprochenen Dialog, mit der Rücksicht auf Romanzen und Volkstümlichkeit, in der traurigen Lage des spinnenden Herkules. Als durchkomponierte Oper wäre Cherubinis »Medea« ein Koloß geworden und hätte, anders als die »Vestalin«, der Geschichte der Oper eine klassische Wendung gegeben, die C. M. v. Weber und R. Wagner viel Not erspart hätte. Trotzdem hat die »Medea« auch in ihrer Bastardform mächtig gewirkt, namentlich in Deutschland (da auch auf Beethoven, vide Gefangenenchor) und sich hier lange behauptet. Mit Rezitativen F. Lachners, die allerdings wie ähnliche Versuche bei Mozartschen und Weberschen Spielopern nicht mehr als ein äußerlicher Notbehelf sind, ist sie noch um 1870 häufiger aufgeführt worden. In Leipzig stand sie damals dank der guten Besetzung der Titelrolle durch Fräulein Schneider fest im Repertoir. Nochmals taucht sie dann in Koburg und in München (mit Vogls) auf. Auch früher ist ihr Schicksal wesentlich von der Sängerin der Medea abhängig gewesen. Als eine der besten wird da Madame Schick in Berlin gerühmt.

Mit der »Medea« zusammen bilden »Lodoiska« und der »Wasserträger« das Kleeblatt der von der Statistik und also der Gunst des Publikums herausgehobenen Hauptopern Cherubinis. Der Wiener Berichterstatter der Allg. Mus. Ztg. spricht einmal (wohl gegen 1805) von der »Medea« als einem »Spektakelstück«. Das Wort war nicht bös gemeint, sondern wollte nur darauf hinweisen, daß in der Oper auch sehr viel zu sehen sei und daß sie namentlich im letzten Akte, wo der Palast einstürzt und die ganze Natur im Aufruhr ist, der Regie eine tüchtige Aufgabe stellt. Im neueren, ungünstigen Sinne dagegen darf man die »Lodoiska« (1795) ein Spektakelstück nennen. Sie ist

22*

eine regelrechte Räubergeschichte mit Entführung und Verstoßung, Irrfahrten, Hinterhalten, Überfällen, Gefechten, Burgverließen, Hungertürmen, Mord- und Selbstmordversuchen, Schloßbränden, Brückeneinstürzen, Todesgefahren durch Fall, Wasser und Sumpf — kurz mit allem, was zu einer tüchtigen Sensation gewöhnlichsten Schlags gehört. Die »Lodoiska« ist eins von den Machwerken, an denen man sich überzeugen kann, daß wir uns das Durchschnittstheater in der Zeit Glucks, Mozarts, Lessings, Schillers und auch noch späterer Jahrzehnte viel vornehmer vorstellen, als es wirklich war. Heute ist diese Art Kunst auf die Schaumärkte und Puppentheater verwiesen. In Cherubinis Zeit fand die »Lodoiska« als Handlung weithin ihre Liebhaber; für Paris hat sie gleich Kreutzer nochmals komponiert und weil auch Italien begierig war, sie kennen zu lernen, machte Simon Mayr eine italienische Oper daraus. Schade um die schöne Musik, die Cherubini an dieses Buch verschwendet hat! Auch die »Lodoiska« ist, wie alle die berühmten Bühnenarbeiten des mit der Académie zerfallenen Meisters nur Halboper, Spieloper; aber soweit es die Gattung vermag, nähert sie sich dem Charakter der großen, wirklichen Oper und hat deshalb zuerst, und zwar besonders wegen ihres über Méhul und alle Franzosen, selbst über Mozart hinaus bedeutungsvollen Orchesters, einigermaßen befremdet, dann aber bald für Cherubini entschieden, auch in Deutschland. Muß ihr auch die Bühne verschlossen bleiben, so sollten wir diese Musik doch dem Konzert zuzuführen versuchen: Die große Szene Lodoiskas im zweiten Akt: »Que dis-je, ô Ciel!«, das Trio: »Ce que je lui propose« und das Finale desselben Akts: »Hélas! qu'allons-nous entreprendre?« — notabene: nicht in den üblichen Dienstmannsübersetzungen — sind den Glanzstücken der »Euryanthe« ohne weiteres gleichzustellen.

Übrigens haben Cherubini und sein Publikum in der »Lodoiska« mehr als das Räuber- und Spektakelstück eine Rettungsgeschichte gesehen. Als solche gehört sie zu einer Gattung von Opern, in denen die Bühne, halbwegs verklärend und tröstend, nur nachspielte, was die Politik Frankreichs vorspielte. Zu der langen Reihe dieser über Aufregung und Verzweiflung in wunderbare Befreiungen und Akte göttlicher Gnade auslaufenden Werke, für die der Sammelname Schreckensoper am besten paßt, haben von Grétrys »Richard Löwenherz« und Le Sueurs »Caverne« ab, alle angesehenen oder aufstrebenden Komponisten Frankreichs beigesteuert und das Herz der Nation

hat nach ihnen noch verlangt, als Schreckenszeit und Direktorium lang überstanden waren[1]). Diese Schreckensoper hat auch die deutsche Singbühne jahrzehntelang beherrscht und durch deutsche Komponisten ist sie bis heute praktisch bedeutend geblieben. Beethovens »Fidelio« gehört ganz in ihre Klasse, Webers »Freischütz« mit den Schauerszenen und ihrem obligaten Gipfel, dem Melodram. Der beliebteste Vertreter dieses zeitpolitischen Singspiels war vielleicht d'Alayrac, der mächtigste aber an den Bühnen dreier Länder Cherubini. Unter seinen zahlreichen hier einschlagenden Werken haben bekanntlich »Les deux journées« (1800), die in Deutschland als »Der Wasserträger« oder als »Graf Armand« auf die Zettel kamen, den Vogel abgeschossen: ihre Hauptpartien, der biedere Wasserträger selbst, Armand, Constanze, waren bis in die Nähe des zweiten Kaiserreichs bevorzugte Gastrollen, und der Oper widerfuhr die bei Theatererfolgen ersten Rangs übliche Ehre einer Fortsetzung; »Micheli und sein Sohn« heißt sie. Der »Wasserträger« erwarb sich diese besondere Popularität, erstens durch den verhältnismäßig guten Text, den bekanntlich auch Goethe gelobt hat, zweitens durch seinen Reichtum an musikalischen Modestücken, einfachen, rührseligen Sologesängen in der Art von Méhuls: »Ich war Jüngling noch an Jahren«. Cherubini, der große Dramatiker, kommt aber in dem ganzen Stück nur einmal zur Geltung, das ist in der Szene des 3. Akts, wo Armand sich zu erkennen gibt. Wenn Cherubini als Opernkomponist einzig mit dem »Wasserträger« noch vertreten ist, kann man daher sagen: »Besser als gar nicht«, muß aber lebhaft wünschen, daß der hieraus notwendig entspringenden Verkennung und Unterschätzung baldigst durch Wiederaufnahme einer seiner anderen Rettungsopern gesteuert wird. Da würde sich »Elisa, ou le voyage aux Glaciers du Mont Bernard« (1794) am besten eignen. Diese »Elisa« könnte sich sehr wohl, nach Ausmerzung einiger akademisch-kühlerer Nummern, mit ihren traulichen Savoyardenchören, mit ihrer großartigen Schilderung von Alpennatur und Menschenseele, mit ihren mannigfaltigen formellen Meisterzügen, als eine dauernde Bereicherung des romantischen Repertoires erweisen. Auch »Anakreon«, »Faniska«, die »Abenceragen« und die meisten übrigen Opern Cherubinis machen

[1]) Eingehende Mitteilungen über die in die Jahre 1787—1795 fallenden Stücke finden sich in Max Dietz: Geschichte des musikalischen Dramas in Frankreich usw. 1885.

musikalisch dem Zeugnis Beethovens alle Ehre, aber ihre Texte sind noch übler, als der von »Lodoiska«, am schlimmsten der von Cherubinis letzter Bühnenarbeit: »Ali Baba«. Sie ist abermals eine Räubergeschichte, und ihr Verfasser (Scribe) hat etwas sehr Originelles dadurch zu leisten geglaubt, daß er die Sage vom trojanischen Pferd potenziert: der ehrenwerte Urs-Khan soll dem Kaufmann Ali Baba vierzig Säcke Kaffee schicken. Statt des Kaffee werden aber lebendige Banditen eingepackt, die im gegebenen Augenblick sich der Schätze des Kaufmanns bemächtigen wollen. Obwohl die Erfindung nicht mehr in alter Stärke quillt und hie und da die Nähe Rossinis und Aubers merken läßt, ist die Partitur durch die schöne, gediegene, leichte Arbeit, durch die Bedeutsamkeit und Ökonomie von Gesang und Orchester, durch die Klarheit in der Verwendung beider Faktoren eine ununterbrochene Freude. Aber die »Dichtung«!

Für Wiederbelebungsversuche Cherubinischer Opernmusik kommen hiernach nur die allerdings etwas gräßliche »Medea« und die »Elisa« ernstlich in Betracht; daneben gilt es den noch halbweg aufrechten »Wasserträger« nicht fallen zu lassen. Die Hofbühnen sind's, denen diese Werke vor allem ans Herz gelegt werden müssen; ihr guter Wille wird stark von dem Interesse der musikalischen Kreise abhängen. Diese sollten sich deshalb davon überzeugen, daß Cherubini auch als Opernkomponist nicht bloß eine Größe war, sondern, daß er sie in den Hauptwerken noch jetzt ist. In diesem Fall muß und wird es auf irgendeinem Weg gelingen, Cherubini der Praxis doch zu erhalten. Daß aber seine Werke überhaupt in Gefahr geraten konnten, zeigt abermals auf eine starke Lücke in der Organisation des Musikbetriebs. Wir brauchen etwas Ähnliches wie es die Museen und die Jahrhundertausstellungen der Maler sind und sollten entschieden nach einem Institut streben, durch welches echte Tonkunst vor dem Vergilben und Vergessen geschützt wird.

Beiträge zur Geschichte der venezianischen Oper

In meinem Besitz befinden sich über hundertundachtzig aus dem 17. Jahrhundert stammende, venezianische Opernangelegenheiten behandelnde meist umfangreiche Schriftstücke, die mein Freund, Baron Dr. Taddeo Wiel, aus dem venezianischen Ratsarchiv originalgetreu kopiert und mir ungebeten vor Jahren geschenkt hat. In der Mehrzahl sind es Briefe, von Komponisten, Sängern und Agenten an Impresarios, Faustini voran, Dichter, Staatsprokuratoren und andere für die Opernbühnen Venedigs wichtige Personen gerichtet; ein kleinerer Teil enthält Kontrakte, Instruktionen, Quittungen, Rechnungen, Schulderklärungen, Prozeßaufträge, Abonnentenlisten und dergleichen. Als sich der erste Besitzer mit vollendeter Liebenswürdigkeit von diesem Schatze trennte, wird er im Hinblick auf meine früheren Veröffentlichungen über die venezianische Oper darauf gerechnet haben, daß er in meinen Händen besser aufgehoben wäre, als das zu meinem Bedauern bisher der Fall gewesen ist. Auch jetzt stehen der, ihrem Werte angemessenen vollständigen Veröffentlichung dieser Dokumente noch Schwierigkeiten entgegen. Sie würden kaum auf den genügend großen Leserkreis und damit kaum auf einen Verleger rechnen können. Aber soweit ist das Interesse der Operngeschichte im Laufe der letzten zwanzig Jahre sicherlich gewachsen, daß man der Öffentlichkeit einige Proben aus dem in Rede stehenden Aktenmaterial bieten darf. Im Vertrauen, daß diese die stärkste Anziehung ausüben, wähle ich sie aus den Briefen der beiden Komponisten Cavalli und Cesti.

Mit diesen Namen stellt man ungleiche Künstler zusammen und gerät mitten hinein in den Gegensatz, um den sich die Entwickelung der Oper von Anfang bis zum heutigen Tag bewegt hat und wohl auch ferner bewegen wird. Denn der Gegensatz

zwischen Musikdramatikern und Opernkomponisten beruht schließlich doch auf einem Gegensatz der Lebensauffassung und Weltanschauung, er läßt sich in gewissen Grenzen ebenso regulieren wie Heraklitisten und Demokritisten sich vertragen müssen und können, aber er läßt sich niemals ausrotten. Die venezianische Oper, die wir, von dem dritten an ihr aufgeführten Werk ab, an der Hand von Partituren kontrollieren können, trat ernst dramatisch gerichtet und wohl in absichtlicher Reaktion gegen die musikalisch, d. h. mit parasitischen Chorgesängen ausschweifende und sich von der Florentiner Norm schnell entfernende römische Oper ins Leben. Sie reduziert die musikalischen Mittel auf Sologesang, unter den musikalischen Formen stellt sie zunächst das Rezitativ weit voran. Aber schon bald spaltet sich die venezianische Schule in zwei Parteien, eine aristokratische und eine demokratische. Die erste hat das Drama im Auge, die zweite kommt dem Geschmack des Volks entgegen. Musikalisch bewegt sich der Gegensatz der beiden Parteien um die Stellung zum Rezitativ. Die Aristokraten halten es als Hauptform fest, die Demokraten scheuen es und brechen da, wo es unentbehrlich ist, seinen Charakter durch gesungene Episoden. Der Führer der dramatischen Partei ist Cavalli, an seiner Seite stehen von den Hauptkomponisten Sacrati, der jüngere Ziani und Rovettino, auch M. A. Sartorio. Die Spitze der musikalischen Partei bildet, was die Formbehandlung betrifft, M. A. Cesti, wenn er auch an dramatischem Geist seine Genossen, den älteren Ziani, den Pietro Andrea, den Boretti und die anderen immer noch bedeutenden Talente weit überragt. Die Vertreter des Rezitativs unterlagen schließlich, und damit hängt es zusammen, daß auch Cavalli, dem im 17. Jahrhundert mit Italien Deutschland und Frankreich huldigten, verhältnismäßig schnell und so sehr vergessen wurde, daß ihm die Musikhistorie bis zu dieser Stunde noch nicht genügend gerecht geworden ist. Denn Cavalli steht an Reinheit des Stils sogar über Monteverdi, und er ist der einzige Vertreter der Rezitativoper, von dem ein direkter Weg zu Richard Wagner hinführt. Im »Giasone«, der bekanntlich in einem Eitnerschen, durch ganz unzureichendes Akkompagnement und durch Striche verballhornten Partiturdruck vorliegt, merkt man das allerdings nicht. Wer sich aber die Bedeutung Cavallis mit einem Schlag klarmachen will, greife nach seiner »Didone«. Gleich die Eingangsszene, in der Cavalli mitten in den Tumult der überfallenen Trojaner den Abschied zwischen Enea und Creusa hineinstellt, zeigt einen Seelen-

maler ersten Rangs. Da steht der in äußerster Erregung flehenden Frau der Gatte mit der Ruhe und Resignation, mit dem Pflichtgefühl des Kriegsherrn gegenüber und stellt den Komponisten durch diesen Verzicht auf Leidenschaft vor eine Schwierigkeit, die Cavalli dadurch umgeht, daß er den Reden des Enea einen ernst feierlichen Grundton gibt. Die ganze Szene ist bis auf den sie umrahmenden kurzen Alarmchor der Krieger und bis auf die am Schluß der Mutter sekundierende Bitte des kleinen Ascanio, die aufs rührendste im venezianischen Elegiestil gesungen wird, durchaus nur vom Cembalo oder von Cembalis begleitetes Rezitativ, aber ein Rezitativ, dessen Sinn man ohne weiteres und überall ohne Text versteht.

Nach dieser Probe muß man sich den ganzen Cavalli vorstellen, und eine solche Kraft wurde, nachdem sie ein Jahrzehnt die venezianischen Opernbühnen beherrscht, noch im besten Mannesalter mehr und mehr zurückgedrängt! Von dieser Entwickelung geben die vorhandenen Briefe zwar keinen eingehenden Bericht, aber sie deuten mehrfach auf sie hin. In der Form eines Stoßseufzers spricht Cavalli seinen Überdruß an Operntätigkeit und seinen Entschluß sich zurückzuziehen aus. Ausgeführt hat ihn Cavalli erst 1670, wo er schon zwei Jahre Kapellmeister an San Marco war, gefaßt aber schon nach seiner zweiten Pariser Reise. Dieser Umstand ist geeignet, die französische Nachricht, daß die Pariser, der italienischen Sprache unkundig und einer so wesentlich innerlichen Musik ungewohnt, auch den »Ercole« Cavallis durchfallen ließen, zu bestätigen. Ganz ähnlich wie zweihundert Jahre später den »Tannhäuser«. Cavalli ist auch darin der Wagner des 17. Jahrhunderts, daß die Operntendenzen, denen er entgegentrat, ziemlich genau den Meyerbeerschen entsprechen. Auf Cavalli als Menschen wirft es ein wohltuendes Licht, daß er die Berufung nach Paris nur ganz nebenbei erwähnt. Daß er sich aber seines Werts bewußt war, geht aus den Briefen doch hervor. Ein etwas gereiztes Selbstbewußtsein ist diesen venezianischen Opernkomponisten gemeinsam; es entsprang notwendig aus der Konkurrenz, aus der Häufung großer Talente. Aus Cestis Briefen tritt schon, wenn auch immer noch liebenswürdig, die Eifersucht hervor. In den Äußerungen des in Wiels Sammlung mit 11 Nummern vertretenen P. A. Ziani haben wir aber schon die ganz vulgäre Artisteneitelkeit vor uns. Ob er für eine Oper 2000 Dukaten verlangt, ob er seine Verdienste breit aufzählt, überall guckt Prahlhans durch.

Außer über den Gegensatz künstlerischer Richtungen und die Verschiedenheit menschlicher Charaktere unter den Venezianern orientieren die Briefe aber auch darüber, daß die Opernbühnen Venedigs Existenzkämpfe zu führen hatten. Uns Deutschen namentlich klingt es unglaublich, daß zwei Menschenalter hindurch in einer Stadt von 140 000 Einwohnern vier Opernbühnen gleichzeitig im Betrieb sein konnten. Ein Jahrzehnt lang waren es sogar acht. Doch kann sich jedermann von der Tatsache aus Galvanis Teatri Musicali oder aus älteren Statistiken überzeugen. Sie illustriert wie nichts anderes die Bedeutung, die dem neuen Musikdrama im 17. Jahrhundert beigemessen wurde und zwar nicht bloß an den Höfen. Es galt als die größte Kulturtat der Zeit und war noch mehr als das künstlerische Gegenstück zur Entdeckung Amerikas. Jene Konkurrenznot spiegelt sich in unseren Dokumenten mehrfach wider: in der den Komponisten auferlegten Vertragsklausel, für keine zweite Bühne zu schreiben, in der Bestimmung der Honorartermine, in den Zahlungsschwierigkeiten, in die selbst das Teatro Grimano — es hieß im Volksmund nach dem Kirchspiel, in dem es lag, Teatro San Giovanni e Paolo — und in der Zeit seines Primats geriet. Die angeführten Geldsummen beweisen übrigens wieder einmal, daß die weinerliche Sentimentalität, welche die Musiker der alten Zeit unter das Proletariat rechnet, wenig Grund hat. Denn die venezianischen Zecchinen und die ungarischen Dukaten, von denen so viel die Rede ist, laufen auf Werte hinaus, die auch für die Wirtschaftsverhältnisse der Gegenwart noch stattlich erscheinen. Auch das ist eine erfreuliche Erscheinung, daß die Arbeit der Komponisten bedeutend höher bewertet wird als die der Sänger. Trotz dieser günstigen Verhältnisse glaubten sich, wie aus den Äußerungen Cestis (und Zianis) hervorgeht, die Komponisten am kaiserlichen Hof zu Wien besser aufgehoben als in der mächtigen Freistadt an der Adria. Das Operninstitut als Geschäftsunternehmen hatte sich erst noch zu bewähren, die Stützen der neuen Kunst bildeten die Residenzen, von denen etliche deutsche, Düsseldorf z. B., für die betreffende Zeit in diesen Komponistenbriefen überraschend auftauchen. Das belegt den Wert der Wielschen Aktenstücke für die äußere Operngeschichte. Daß sie ebenfalls neues Material zur Biographie anerkannter Komponisten vorlegen, daß sie berühmte Sänger aus der Verborgenheit ziehen, wird keinem auf dem Gebiet bewanderten Leser entgehen.

Eine gewisse Enttäuschung bereiten sie bezüglich der eigent-

lichen Kunstfragen. Von den wertvollen ästhetischen Auseinandersetzungen, die Monteverdi mit seinen Librettisten pflegt, findet sich hier keine Spur. Das zeigt auf die Hauptschwäche der ganzen venezianischen Schule; sie nahm es mit der Operndichtung zu leicht, Cavalli eingeschlossen. Denn er hat es hier nicht mit Busenello, sondern mit dem Grafen Beregan zu tun. Doch kommt's vor, daß ein Libretto zurückgewiesen wird. Nur in einem Punkt sind hier unsere Briefe lehrreich, in der Wichtigkeit, die die Komponisten auf das zur Verfügung stehende Sängerpersonal und darauf legen, daß die ausführenden Künstler genau für ihre Aufgaben passen. Darin sollten sie der heutigen Zeit, in der es kaum auffällt, wenn eine stolze Berliner Zeitung einem Eugen Gura nichts weiter nachzurühmen weiß, als daß er in Bayreuth gesungen habe, in der sogar Pauline Lucca, deren schwache Seite das Singen war, als Meisterin des bel canto gefeiert werden kann, zu denken geben.

Doch nun zur Inhaltsangabe der Briefe. Von Cavalli liegen 4 vor.

In dem ersten, vom 22. Juli 1654 datierten, teilt der Komponist mit, daß er aus altem Interesse am Theater Faustinis (d. i. Teatro Grimano) mit dem Staatsprokurator Signor Duodo, dem für die Bühne bestellten Regierungskommissar, über folgende Punkte übereingekommen sei: 1. daß er, Cavalli, das dritte Instrument (Cembalo) nicht spiele, es genüge, daß er sich erboten habe den Gesang zu begleiten; 2. daß er nach der ersten Vorstellung 100 Dukaten, nach jeder weiteren vierten 50 Dukaten erhalte, bis die 400 Dukaten voll wären. In Wirklichkeit habe er die 100 Dukaten erst nach der dritten Vorstellung, die Posten zu 50 immer erst nach der sechsten erhalten. Das sei Nichtachtung seiner Person und deshalb erkläre er, daß wenn die Direktion (Compagnia im Italienischen) nicht bis morgen ihren Verpflichtungen nachgekommen sei, der Kontrakt von ihm als nichtig angesehen werde.

Im Jahre 1654 wurden nach Galvani (a. a. O.) in San Giovanni e Paolo zwei Opern Cavallis aufgeführt: der »Serse« und der »Ciro«. Leider hat Galvani in seinem Verzeichnis nur halbe Arbeit getan. Er nennt die Sänger nur ganz selten, gibt nicht einmal die Stagioni an, in die die Opern fallen. Es wäre deshalb sehr zu wünschen, daß Taddeo Wiel in der musterhaften Art seiner venezianischen Oper des 18. Jahrhunderts auch das 17. nachholte. Da wir aber wissen[1]), daß der »Ciro« gar keine Cavallische Originalarbeit war, sondern aus Neapel kam, und Cavalli nur an einigen für Venedig neu gedichteten Nummern beteiligt war, müssen wir auf den »Serse« und nach dem Datum

[1]) H. Kretzschmar, Die venezianische Oper etc. S. 61.

des Briefs auf eine Aufführung in der Himmelfahrts-Stagione schließen. Das wichtigere an dem Briefe ist, daß er wieder einmal auf eine Mehrzahl von Cembalis und sogar auf ihre Einteilung in Ripienocembali und Solocembali hinweist.

Das zweite vom 24. Juli 1658 datierte Schreiben Cavallis ist ein Kontrakt, in dem er sich den Herren M. A. Coraro, A. Duodo und Faustini gegenüber auf 3 Jahre für das Teatro San Cassiano, die älteste der venezianischen Opernbühnen, verpflichtet. Jedes Jahr hat er eine Oper zu schreiben. Die weiteren Bedingungen lauten:

1. Cavalli soll die Arbeit nach besten Kräften (con la diligenza e virtu sua propria) ausführen und sämtliches Material kostenlos liefern, auch keine Spesen für Kopisten und Papier berechnen.

2. Cavalli soll persönlich allen nötigen Proben beiwohnen und die Änderungen, die sich dabei als wünschenswert erweisen, z. B. Transpositionen, Hinzufügung von Manieren (alterar, sminuir) ausführen.

3. Cavalli soll in diesen drei Jahren für niemand sonst in Venedig — sei es öffentliches Theater oder Privataufführung — Opern komponieren, widrigenfalls erlischt der Kontrakt. Dagegen kann er außerhalb Venedigs Aufträge annehmen, soviel als er will.

4. Cavalli soll bei allen Aufführungen das erste Cembalo (istrumento di tasti) selbst spielen, im Verhinderungsfalle auf eigene Kosten für einen würdigen Vertreter sorgen.

5. Die Operndirektion (vertreten durch die obengenannten drei Herren) verpflichtet sich dem Cavalli für jedes Jahr 400 Dukaten — der Dukaten zu 6 Lire 4 Soldi — zu zahlen, gleichviel ob die Oper oft oder nur einige Male gegeben wird.

Dieser Kontrakt ist nur zum Teil zur Ausführung gekommen. Cavalli schrieb für San Cassiano 1658 den »Antioco«, das nächste Jahr die »Elena«, beide Opern nach Dichtungen Minatos, 1660 war San Cassiano geschlossen und wurde erst 1666 wieder eröffnet. Besondere Beachtung verdient in dem Vertrag der Hinweis auf private Opernaufführungen. Aus solchen Aufführungen bei Mocenigo und anderen Patriziern hatte sich in den zwanziger und dreißiger Jahren, mit der Übersiedelung Monteverdis nach Venedig die Liebe zur Oper über die Stadt verbreitet. Sie hielten sich, wie wir hier erfahren, aber auch noch in die Zeit der öffentlichen Opernhäuser weit hinein und bilden einen kräftigen Beleg für den noch im 17. Jahrhundert vorhandenen Reichtum der Handelsfürsten der Dogenstadt. Gleichfalls wichtig ist der zweite Abschnitt des Vertrags. Mit den während der Proben vorzunehmenden Änderungen, von denen hier die Rede ist, sind nicht etwa die leidigen Zugeständnisse an die Kehlfertigkeit gemeint, deren Zeit erst mit den Neapolitanern beginnt

und die Cavalli besonders fremd sind, sondern es handelt sich um die billige und vernünftige Rücksichtnahme auf die Individualität der Sänger, auf Schwächen und Vorzüge. Unbequem liegende Sätze transponiert der Komponist, kleinere Stellen bringt er in andere Akkordlagen oder gibt ihnen eine ganz neue Fassung. Drittens hilft er dem Personal beim Sminuieren oder Diminuieren. Das ist die stilgerechte Ergänzung der geschriebenen Melodie durch Vorschläge, Durchgänge, Verzierungen an bestimmten Stellen durch kleine Kadenzen. Auf diese Kunst des freien Variierens rechnen die geschlossenen Gesänge Cavallis besonders fest, denn sie bestehen in der überwiegenden Mehrzahl aus Passacaglios und ähnlichen Formen, bei denen ein langer Satz sich aus strophischen Variationen entwickelt. Da der Vortrag solcher Variationen eigene Einfälle des Sängers stark voraussetzte, ist es nicht zu verwundern, daß gerade Cavalli verpflichtet wird, diesen Punkt zu kontrollieren. Aber eine gleiche Bestimmung kehrt auch bei Cesti (siehe S. 354) und Ziani wieder. Dadurch gewinnt die Stelle ihre Bedeutung für die Geschichte der Gesangskunst. Schon im 17. Jahrhundert war der Durchschnitt der virtuosen Sänger nicht mehr unbedingt den Anforderungen des freien Variierens gewachsen! Daß produktive Erfindung und Geschmack mit dem steigenden Sängerbedarf dann weiter niedergingen, wissen wir unter anderm aus Händels eigenhändigen Einrichtungen zahlreicher Arien und Rezitative.

In einem weiteren Briefe vom 8. August 1662 erklärt sich Cavalli, unter Berufung auf eine Unterredung mit Minato bereit, für Faustini aus alter Anhänglichkeit und in angenehmer Erinnerung an frühere Dienste (l'antica mia servitudine) zum nächsten Karneval eine Oper zu schreiben. Er sei zwar aus Frankreich mit dem bestimmten Vorsatz zurückgekehrt sich nie mehr mit Theatersachen zu befassen, aber auf die gemeinsame Bitte Faustinis und Minatos hin wolle er den Verdruß (impaccio) noch einmal auf sich nehmen. Zu zwei neuen Opern könne er sich indes nicht verstehen, weil die Zeit zu kurz und auch mit anderen Aufträgen belegt sei, schlägt aber vor: als zweite Oper die Opera Regia, die er für Frankreich komponiert habe (d. i. den »Ercole«), zu nehmen. Die ganze Stadt würde herbeilaufen sie zu sehen und zu hören. Was aus dem Projekt geworden ist, läßt sich nicht sagen. Galvani wenigstens weiß nichts von einer Cavallischen Oper im Jahre 1663, und der demselben Gewährsmann unbekannte »Eliogabalo« kommt nicht in

Frage. Nicht ausgeschlossen scheint es, daß der 1665 im Teatro San Moise aufgeführte »Muzio Scaevola« die Frucht der Abmachung von 1662 ist. Sein Libretto ist von Minato. Die ganze Angelegenheit wird dadurch noch seltsamer, daß ein undatierter Brief Faustinis an einen ungenannten Empfänger vorhanden ist, der den Inhalt von Cavallis im August 1662 gemachten Mitteilungen mit einigen Zusätzen und die Erklärung wiedergibt, Cavallis Bereitwilligkeit habe bei vielen Kavalieren große Freude erregt.

Cavallis letzter, den 29. Juni 1667 an Faustini geschriebener Brief bringt des Komponisten Zusage für das laufende Jahr eine Oper unter den uns von früher bekannten Bedingungen zu schreiben. Neu ist nur, daß Faustini Eigentümer des Materials werden soll, und damit hängt wohl auch eine kleine Erhöhung des Honorars auf 450 Dukaten, in Raten von je 4 Vorstellungen zahlbar, zusammen. In einem Anhang vom 13. Juli 1667 quittiert Cavalli über einen auf die Komposition geleisteten Vorschuß von 25 Dukaten.

Auch hier versagt Galvani wieder. Auf keiner der von ihm behandelten Bühnen kommt 1667 oder 1668 eine Cavallische Oper vor. Entweder ist sie von dem Statistiker übersehen worden, oder ungeschrieben geblieben.

Von den 20 Briefen M. A. Cestis könnten die Nummern 1—16 unter der Überschrift »Die Geschichte einer Oper« zusammengefaßt werden. Sie befassen sich ganz überwiegend mit Cestis »Tito« oder, genauer gesagt, mit der Besetzung dieses Werks. Der Dichter, Beregan, scheint Anfang Februar vorläufig angefragt und Titel (Tito Vespasiano) und Inhalt seines Buchs angegeben zu haben. Darauf erklärt Cesti, der am Innsbrucker Hofe weilte, am 1. März 1665 sich prinzipiell bereit die Oper zu komponieren, muß aber erst die Erlaubnis seines Herrn, des Erzherzogs, einholen und will, sobald sie erfolgt ist, um Zusendung der Dichtung bitten. Erst am 21. Juni hören wir dann weiter von der Sache. Cesti dankt dem Dichter dafür, daß er sich bei Faustini um günstige Bedingungen bemüht hat. Das erreichte Angebot genügt ihm aber noch nicht, er müsse — sagt er — mehr bekommen als Cavalli, da er im Hofdienst sei (trovandomi impegnato cosi con S. Altezza Imperiale e con gli altri di questa corte). Ein von Venedig aus einzureichendes Gesuch um die Genehmigung des außerdienstlichen Auftrags rät Cesti noch eine Weile zurückzuhalten, da das erzherzogliche Paar eben in Sulzbach Flitterwochen genieße und die eigent-

lichen Hochzeitsfeierlichkeiten in Innsbruck erst Anfang September stattfänden. Dazu wird der Sänger Monelli erwartet, dem Cesti die Reise erleichtern will. Er wünscht aber das Drama bald kennen zu lernen und bittet um Zusendung des ersten Akts. Diese Bitte wird am 13. Juli wiederholt und dabei nachdrücklich betont, daß Faustini für die Aufführung des »Tito« den Signor Giulio engagieren möge, der viel besser sei als die vom Impresario vorgeschlagenen Herren Biancucci und Fusari, und der ausnahmsweise, Cesti zu Gefallen, nach Venedig kommen werde.

Dieser, nach einer in Italien für beliebte Künstler noch heute vorkommenden Sitte, nur mit dem Vornamen angeführte Sänger wird Giulio Cesare sein. Da unserm Cesti am Engagement dieses Künstlers sehr viel liegt, schreibt er noch am gleichen Tage auch an Faustini selbst und beschwert sich dabei über Zwischenträgereien und Mißverständnisse, durch die der Sänger Angeli, den man sehr gut habe brauchen können, vor den Kopf gestoßen worden sei. Auch das sei nicht wahr, daß Faustini 6 Virtuosen mehr engagieren solle, als notwendig seien. Bei diesem Stand der Sache lehne er ab, mit den von Herrn Faustini gewünschten Herren Pancotti und Giuseppino (Donato) über das Honorar zu verhandeln, das möge Faustini selbst erledigen. Er wolle indes versuchen sie zu stimmen und bittet zum Schluß auch Faustini, die Zusendung des Gedichts zu beschleunigen. Am 2. August meldet Cesti dem Dichter eine schlimme Wendung: die ins Auge gefaßten Virtuosen seien für Wien engagiert, und man wisse nicht, ob sie freigegeben würden. Er habe sich darüber mit dem Wiener Intendanten Graf Harrach und dessen Sekretär ins Vernehmen gesetzt. Was Faustinis Entschluß betreffe, den Signor Pompeo bei der Durchreise nach Neuburg (Sulzbach) fur den Karneval zu engagieren, so habe er bereits früher darauf aufmerksam gemacht, daß dieser in der Karnevalszeit entweder in Wien oder in Neuburg zu singen habe und für Venedig nicht zu haben sei. Unmutig ruft er dem wohl flüchtigen Faustini nochmals ein »Rilegga« zu. Wie mit Pompeo, sei es auch mit Pancotti und Giuseppino, Signor Giulio aber wolle Herrn Faustini nicht lästig fallen.

Nun kommt eine Hauptstelle:

> Höre ich morgen Günstiges aus Wien, so fange ich mit der Oper an, bekommen wir aber die drei Virtuosen nicht, so schreiben Sie mir umgehend, wie die Partien besetzt werden sollen, damit ich nicht Zeit verliere.

und nachdem Cesti die Befürchtungen, daß San Luca (gewöhnlich

San Salvatore genannt) im nächsten Karneval starke Konkurrenz machen könne, zurückgewiesen und über den eben eingetroffenen zweiten Akt des Buchs mit »bellissimo, bellissimo« quittiert hat, heißt es nochmals:

Wenn wir nicht die geeigneten Leute bekommen, schieben wir die Aufführung lieber auf — es wäre zu schade!

Eben hat er diesen Satz niedergeschrieben, da fällt ihm eine Art Ausweg aus dieser Sängernot, oder doch wenigstens eine Erleichterung ein: nämlich man könnte für eine der drei Partien, die jetzt für 2 Soprane und Kontraalt bestimmt sind, einen Tenor oder Bariton nehmen. Weil aber dem kastratenfrohen Publikum Venedigs Tenor- und Baßstimmen minderwertig erschienen, führt Cesti für seinen Vorschlag dramatische Gründe an: die Szene zwischen Domitian und Berenice, auch die Nr. 9, das Duett der Amorini, gewinnen, wenn sie statt von zwei Sopranen von einer hohen und tiefen Stimme gesungen werden. Weiter meldet Cesti, daß Giuseppe (Donato) und Pompeo (Sabbatini) 200 Dukaten Honorar verlangen, Pancotti aber die Bestimmung der Summe den Venezianern überläßt. Cesti rät dem letzteren, weil er inzwischen einen Antrag von San Luca erhalten, 200, dem Pompeo und Giuseppe aber nur 150 Dukaten anzubieten. Zum Schluß dringt er nochmals auf endgültige Entscheidung Faustinis wegen der Virtuosen, sonst könne er nicht mit den Noten beginnen. Am 9. August meldet er jedoch Beregan, daß er nun an die Komposition des bellissimo dramma gegangen sei. Dann kommt sofort wieder die leidige Virtuosenfrage. Faustini hat übersehen, daß die drei Sänger sich nur vorbehaltlich der kaiserlichen Erlaubnis bereiterklärt haben. Cesti hofft, daß sich alles regeln werde, vielleicht auch Signor Pompeo, der im vorigen Brief in sichere Aussicht gestellt war, in Düsseldorf freizubekommen und der gekränkte Sgr. Giulio umzustimmen sei. Vorderhand sei noch zwei Wochen Geduld nötig, dann werde Nachricht aus Wien eintreffen. Im Widerspruch zu seinen eigenen letzten Vorschlägen beantragt diesmal Cesti für jeden der vier Virtuosen — bisher war nur von drei die Rede — 200 Dukaten und fragt wegen eines als verwendbar angemeldeten Signor Bastinello an. Wenn das jener Schüler des Rongoni sei, den er in Wien kennen gelernt, so sei nicht viel daran: der singe zwar Sopran, aber nur mittelmäßig (commodo).

Kaum ist Cesti mit seinem Brief fertig, da trifft ein Befehl

des Grafen Waldstein ein, der wieder alles umstürzt. Im Interesse des kaiserlichen Dienstes sollen die vier Sänger in Venedig nicht mehr bekommen als in Innsbruck, d. h. nur 100 Dukaten. Zu demselben Satz sollen auch die Herren Sigismondo (basso e fagotto), Francesco Rainer (Viola di Tromba) und der erst noch zu prüfende Cappozza Marangone beurlaubt werden. Aber die Sänger lehnen unter diesen Bedingungen alle ab, von den Instrumentisten nimmt nur Sigismondo an, und um das Mißgeschick voll zu machen, trifft jetzt auch der lange erwartete Wiener Bescheid ein: der Kaiser schlägt jeglichen Urlaub ab sowohl für Venedig, als andere Plätze; die Künstler sollen möglichst schnell nach Wien kommen. Noch am gleichen Tag geht auch ein Brief an Faustini ab, in dem ausnahmsweise einmal nicht von der Oper die Rede ist. Es ist ein Dankbrief für einen Edelstein, den Faustini dem Cesti, als dem besten maestro qui è fuora, zum Geschenk gemacht hat.

Die oben erwähnte Aufforderung des Kaisers (Leopold) an die Künstler sich nach Wien zu begeben, war auch an Cesti gerichtet und setzt diesen, wie er am 16. August an Beregan schreibt, in große Verlegenheit. Auf der einen Seite ist er dem Kaiser, der ihn unlängst zum Cappellano d'honore ernannt, also mit einer Würde bekleidet hat, die sonst nur Prälaten verliehen wird, Rücksicht schuldig, auf der anderen fürchtet er, daß er, nach Wien übergesiedelt, anderen alten Dienern des Kaisers das Brot wegnehmen würde und mag sich auch nicht von seinem behaglichen Haus in Innsbruck, das einen Wert von 15000 Gulden hat, trennen, zumal er, wenn ihn doch der Dienst zeitweilig nach Innsbruck zurückriefe, hier keine gute Wohnung finden würde, außer am Hofe. So habe er sich denn entschlossen den Kaiser zu bitten, daß er nur für außerordentliche Fälle nach Wien berufen werde und wolle nun in Muße seinen »Tito« komponieren, jeden Monat einen Akt. Am 23. desselben Monats rät Cesti dem Faustini, da die vier Virtuosen nicht freigegeben werden, die Aufführung zu verschieben, die Oper sei ein componimento eroico und nicht leicht zu besetzen. Hätte aber Faustini andere Sänger, so möge er schnell genaue Angaben über ihre Stimmen und Fähigkeiten schicken, damit er, Cesti, sich darnach einrichten könne. Am 31. August ist dann ein Faustinischer, auf die vier uns bekannten Künstler lautender Kontrakt eingetroffen, mit der Bitte, Cesti möge die Honorarsumme ganz nach Belieben eintragen. Nun scheint aber mit

einem Male der Komponist schwierig geworden zu sein. Am 20. September spricht er seinen Ärger darüber aus, daß man in Venedig schwer verstehe und saumselig sei; außer den vier immer noch fehlenden Virtuosen brauche er für den »Tito«, wovon bisher noch gar keine Rede war, auch eine ausgezeichnete Primadonna (donna principale). Dieser und anderer Schwierigkeiten müde, erklärt er seinen Rücktritt vom Kontrakt. Der nächste erhaltene Brief scheint Vorgänger gehabt zu haben, die verloren gegangen sind. Er ist vom 1. November datiert und zeigt eine vorteilhaft veränderte Situation: Giuseppino ist frei geworden und wird noch diese Woche abreisen, mit ihm zwei weitere Sänger, Milani und Biavincis, zwei von deren venezianischen Kollegen erhalten einen Gruß: Signor Jacinto und Signor Pietri. Der Familienname des ersteren ist Zucchi. Endlich, am 6. Dezember, hören wir nun auch etwas von der Komposition. Vor der Differenz, mit der uns der Brief vom 20. September bekanntgemacht hat, waren 5 Szenen fertig, jetzt schickt er 7 weitere. Leider geht sein Kopist nach Florenz zurück, sein Nachfolger, ein junger Parmaneser, Namens Battista, ist aber bereits eingetroffen und von Cesti in Pension genommen. Für das übliche Geschenk an ihn wird Faustini eintreten. Schließlich läßt Cesti den bekannten Komponisten Rovettino bitten, die bei den Proben notwendig werdenden Änderungen levare, aggiungere, mutare) zu besorgen. Am 20. Dezember erfahren wir, daß auch der zweite Akt an Beregan abgegangen ist. Es scheint wegen der Symphonie angefragt worden zu sein. Die eilt nicht, bemerkt Cesti. Ein Gratulationsbrief von Neujahr 1666 stattet Faustini den Dank für die Aufführung von Cestis Erstlingsoper, der »Orontea« von 1649, ab und meldet, daß er soeben die letzte Szene des »Tito« abgeschickt habe, die besser komponiert sein würde, wenn mehr Zeit gewesen wäre. Der Schluß meldet, daß Cesti nach Wien zu Theaterarbeiten berufen sei. Der nächste Brief, datiert 16. Mai, ist in Wien geschrieben und schließt nun endlich die lange Geschichte des »Tito« ab. Cesti spricht seine Freude über den Erfolg der Oper aus und nimmt zugleich den Auftrag, zu nächstem Karneval wieder eine Oper für Venedig zu schreiben, an. Nur müßten die Verhandlungen vom Prokurator, dem uns bekannten Aloise Duodo, geführt werden. Das sei der ausdrückliche, durch Gerüchte über die unsichere Stellung Faustinis veranlaßte Wunsch des Kaisers. Für ein anderes Theater als Grimani dürfe Cesti nicht schreiben. Aus dieser neuen Oper ist zunächst nichts geworden,

vornehmlich weil Cesti allem Anschein nach mit dem Buche Beregans unzufrieden war. Nachdem er schon am 27. Juni 1666 Faustini »für vorkommende Fälle« auf einen jungen Librettisten aus Florenz aufmerksam gemacht hat, schickt er (5. September) Beregans Dichtung mit freundschaftlich ausgesprochener Beanstandung ihrer fehlerhaften Reime zurück. Statt einer neuen Oper Cestis wurde dann im Karneval 1667 seine alte »Dori«, nach mancher Hinsicht seine bedeutendste Leistung, wieder hervorgezogen. Ein zweiter Grund, Faustinis Auftrag wieder zurückzugeben, lag darin, daß Cesti in Wien sehr stark in Anspruch genommen wurde. In dem bereits angezogenen Junibrief teilt er mit, daß er für den am 12. Juli bevorstehenden Geburtstag der Braut des Kaisers eine »Operetta« zu komponieren habe, wieder ein Beleg, daß in jener Zeit Schnelligkeit eine Fähigkeit war, die alle Komponisten, nicht bloß Händel und Bach, zu prästieren hatten. Das Werk ist das zweiaktige, in der Partitur als dramma musicale bezeichnete Festspiel: »Nettuno e Flora«. Da es hauptsächlich zur Einleitung eines großen Balletts bestimmt war, hat Cesti den Hauptteil der Musik, auch die gesungene, tanzmäßig gehalten, es sich also leicht gemacht. Im zweiten Akte aber finden sich Arien und Chöre dämonischer Natur, die einen großen Meister nicht verleugnen. Um sich dieses Festspiel zu sichern, hatte — wie Cesti in dem eben benutzten Brief erzählt — der Kaiser ihn in eine Villa setzen, also ähnlich wie es noch Rossini passiert ist, einsperren lassen. Am 8. August berichtet dann der Komponist von einer noch größeren Aufgabe, der Festoper für die im Oktober bevorstehende Vermählung des Kaisers. Nur der erste Akt sei fertig, es seien aber deren fünf, die Oper, die ganz auf szenischen Prunk ausgehe (tutta macchinata) werde 8 Stunden dauern, mit den balli, barriere, abbattimento, assalto e altre galanterie d. h. mit den Ballett- und Bereitereinlagen aber 10 Stunden. Der Kaiser denke deshalb daran, die Aufführung auf 2 Tage zu verteilen. Im Falle der Behinderung Bertalis habe Cesti auch noch die erwähnten Einlagen zu beschaffen. Am 15. August erfahren wir, daß sich der Kaiser in einer Woche zweimal von Cesti alles hat vorspielen lassen, was von der neuen Oper fertig war. Diese neue große Oper war, wie kaum bemerkt zu werden braucht, der jetzt in den Österreichischen Denkmälern veröffentlichte »Pomo d'oro«. Zu dem Bild der Musikansprüche eines großen Hofs gehört noch die Mitteilung, daß bei Gelegenheit dieser Hochzeit über Cesti das Schwert einer zweiten Festoper schwebte, mit der die aus

Barcelona ankommende kaiserliche Braut auf der Durchreise in Mailand regaliert werden sollte.

Aus dem besonders reichhaltigen Junibrief ist noch nachzutragen, daß Cesti durch Faustini von einer Sängerin Signora Giulia erfahren hat und sofort deren Engagement für Wien in Erwägung zieht. Sängerinnen von Bedeutung waren eben damals noch viel seltener als gute Virtuosen, d. h. Kastraten.

In den übrigen Briefen der Wielschen Sammlungen kehren zum Teil dieselben Verhältnisse wieder, denen wir bei Cavalli und Cesti begegnen. Zum anderen Teil bringen sie aber auch weitere für die Operngeschichte oder für die allgemeine Musikgeschichte wichtige Daten. Insbesondere teilt Ziani eine sehr große Anzahl unbekannter Sängernamen mit. Ob weitere Veröffentlichungen am Platze sind, muß davon abhängig gemacht werden, ob sich das Interesse für diese Dinge stark genug erweist.

Kurze Betrachtungen über den Zweck, die Entwickelung und die nächsten Zukunftsaufgaben der Musikhistorie

Immanuel Kant hat bekanntlich die Möglichkeit, für Geschmacksurteile Beweisgründe und Regeln zu erbringen, in Abrede gestellt und damit über die von Aristoteles bis Lessing reichenden Versuche, zu einer Kunstwissenschaft zu gelangen, den Stab gebrochen. Trotzdem ist die Kunstwissenschaft nicht bloß am Leben geblieben, sie ist vielmehr seit den Tagen des Königsberger Geistesdiktators wesentlich erstarkt, und sie wird, aller Voraussicht nach, erst mit den Künsten selbst abdanken. Denn auch auf die Gefahr einer Täuschung hin bleibt es ein moralisches Postulat, zu hoffen und zu glauben, daß, wie bei anderem Menschenwerk, ebenfalls den Werken der Phantasie gegenüber sichere Maßstäbe für Wert und Unwert vorhanden sind.

Die erwähnte Erstarkung aber beruht zum besten Teil auf einer Änderung der Methode. Die Spekulation ist in der nach-Kantischen Zeit zurückgetreten, und auf fast allen Gebieten ist die Kunstwissenschaft an erster Stelle Kunstgeschichte geworden. Auch in der musikwissenschaftlichen Arbeit, in der wir die Schulbücher jeder Art beiseite lassen, ist die geschichtliche Abteilung seit langem die weitaus ergiebigste. Während aber in den bildenden Künsten und in der Poesie jedermann den Vorrang der geschichtlichen Aufklärung dankbar hinnimmt, scheint es der leidenschaftlichen Musikwelt noch schwer zu sein, sich mit diesen Tatsachen zu befreunden. Gerade im vergangenen Jahre[1]) sind wieder von verschiedenen Seiten her zahlreichere Vorstöße gegen die »Historiker« erfolgt und zwar vor der breitesten Öffentlichkeit und mit der unverkennbaren Absicht, die Disziplin im ganzen und grundsätzlich zu diskreditieren. Dem muß ge-

[1]) 1906.

steuert werden. Daß auch der musikgeschichtlichen Arbeit ein peinlicher Erdenrest anhaftet, wird niemand in Abrede stellen. Auch unter ihre Vertreter mischen sich unwürdige Individuen, es passieren ihr Mißgriffe im großen und im kleinen, sie züchtet hin und wieder Schüler, die — beispielsweise — die Entstehungsdaten sämtlicher Beethovenscher Sonaten am Schnürchen haben, aber kein einziges Thema anzugeben, keinen einzigen Satz zu erklären vermögen. Demgegenüber ist es zweifellos berechtigt, vor historischer Einseitigkeit zu warnen, es ist sogar eine Pflicht, die Jugend von der historischen Übernährung, zu der unsere Zeit neigt, zu bewahren. Aber die Gegner gehen viel zu weit, wenn sie sich bemühen, die Musikhistoriker überhaupt der Lächerlichkeit preiszugeben, und sie stehen bei diesem Versuch auf schwachen Füßen. Untersucht man die Motive, von denen die neuesten Antihistoriker in erster Linie geleitet erscheinen, so ergibt sich ein sehr bedauerliches Manko an Sachlichkeit. Die Fälle, wo krankhafte Unklarheit und Rachsucht zum Angriff getrieben haben, brauchen nicht berührt zu werden. Aber was soll man dazu sagen, daß ein Universitätslehrer bei der Veröffentlichung des Briefwechsels zwischen Robert Franz und Senfft von Pilsach Franzens Ausfälle gegen Chrysander und Spitta für ein vollgültiges Zeugnis gegen die »Historiker« erklärt und nicht einmal merkt, wie gerade diese Briefe den armen Franz in der Streitsache über die Behandlung Bachscher und Händelscher Musik aufs äußerste bloßstellen. Denn es ergibt sich (aus S. 263 dieser Korrespondenz), daß Franz über den Kernpunkt der Materie, über Begriff, Wesen und Charakter der Orgelstimme, nicht unterrichtet war, daß er geschimpft hat, wo er lernen sollte und daß er, auf den künstlerischen Instinkt pochend, einem ABC-Schützen gleicht, der Beethovensche Sonaten spielen will, ohne Baßnoten lesen zu können. Wie dem erwähnten Herausgeber, dem Rostocker Germanisten W. Golther, diese Sachlage völlig entgangen ist, so sind auch viele seiner Anmerkungen zu den Briefen für einen Richter über Musikhistorie und Musikhistoriker ziemlich bedenklich. Da wird u. a. der »Christus« von Kiel mit dem von Liszt verwechselt, und es finden sich sonstige Quiproquos, von denen aus es gar nicht mehr weit zu dem sonderbaren Großmogul ist, der kürzlich unter Ausfällen gegen akademische Kathederweisheit mitteilte, daß die Bibliothek W. Tapperts Proben von »Nagels Hufeisenschrift« enthalte. Ne sutor ultra crepidam!

Gesetzt indessen: die übrigen Gegner ließen an Wissen und

Bescheidenheit nichts zu wünschen übrig, gesetzt ferner: die begründeten Ausstellungen, die sich gegen ihren Betrieb erheben lassen, wären weit zahlreicher als oben angedeutet wurde, so würde doch immer noch von einer radikalen Verwerfung und Geringschätzung der Musikhistorie abzuraten sein. Ein — sozusagen — geschichtsloser Musikbetrieb, wie ihn heute einzelne Heißsporne unter der Losung: »Freie Bahn für die Zeitgenossen« fordern, ist ja nicht bloß denkbar, sondern wiederholt dagewesen, in Perioden des Verfalls sowohl, wie in denen großen Schwungs und ungewöhnlicher Fruchtbarkeit. Der ganze Abschnitt von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis zum Auftreten der Romantiker gehört dahin. An Gerbers Lexikon kann man es nachprüfen, wie unter dem stolzen Geist des Rationalismus die Musik ihre eigene Vergangenheit gering achtete: von den großen Gabrielis weiß Gerber nichts. Über Gottlieb Harrer und Friedrich Doles vergaß man Seb. Bachs, in Italien wurden die Jomelli, Trajetta von den Allerneuesten überrannt. Als dann der junge Mozart an die opera seria herantrat, fand er für sein Riesentalent nur geringe Muster, dem Wirken eines Beethoven und einer ganzen Phalanx überragender Genies zur Seite vollzieht sich eine Entartung der höheren Vokalmusik, die bis jetzt noch nicht wieder ausgeglichen ist. Der Erfolg spricht danach nicht für Abschaffung der Musikgeschichte. Es bedarf aber gar nicht erst solcher Jahrhundertbetrachtungen, sondern das Recht und die Notwendigkeit geschichtlicher Orientierung drängen sich tagtäglich und auch dem einfachsten Musiker auf, wofern er die Augen nur einigermaßen offen hält. Bei jedem, der sich Tonkünstler nennt, müßte sich das Standesgefühl melden, wenn er sieht, daß es Maler, denen Dürer, Tizian und die anderen Meister der älteren Staffeleikunst fremd sind, kaum gibt, Musiker dagegen, die nichts von Haßler, Schütz, von Monteverdi, Cavalli wissen, immer noch in großer Menge. Und doch weist gerade die Musik mehr als jede andere Kunst den, der sie denkend, nicht bloß mechanisch treibt, auf Schritt und Tritt auf ihre Geschichte, ihre Vergangenheit. Es kann jederzeit vorkommen, daß ein geweckter Schüler seinen Klavierlehrer fragt: woher die verschiedenen Schlüssel kommen, und auch die, für welche die Musik erst mit Richard Wagner oder auch mit Richard Strauß anfängt, müßten imstande sein, die Namen Dur und Moll geschichtlich zu erklären. Es geht also auch bei der Beschränkung auf allerneueste Musik nicht ohne geschichtliche Probleme ab. Nun ist aber für den heutigen Musiker und Musikfreund diese

Beschränkung unmöglich. Sowohl der Unterricht wie das öffentliche Musiktreiben operieren fortwährend mit großen Zeitspannen: mit Fingerübungen und technischen Studien, die bis zu den Bachschen Inventionen zurückgreifen, mit Aufführungen heute von Palestrina, morgen von Liszt, an einem Abend von R. Wagner, am nächsten von Gluck. Dieses weite Arbeitsprogramm muß ohne geschichtliche Einsicht verwirren. Es verwirrt auch tatsächlich Ausführende wie Zuhörer und ist eine der Hauptursachen für jene Mißhandlung der Kunst, die vor und nach Richard Wagner schon so viele vergeblich empört hat und gegen die das Musterbeispiel von Bayreuth allein etwas Durchgreifendes nicht auszurichten vermag.

Wir brauchen also die Musikgeschichte zum praktischen Musizieren und zwar ebenso nötig wie Harmonie- und Formenlehre. Sie ist unentbehrlich zum vollen Verständnis und zur stilgerechten Behandlung fast aller über fünfzig Jahre alten Werke, scheinbar ganz bekannte und vertraute wie Beethovensche Symphonien und Bachsche Passionen nicht ausgenommen. Auch sie erschließen ihren Inhalt durch die bloßen Noten nur unvollkommen und verlangen zum vollen Verständnis Kenntnis von Traditionen und geschichtlichen Verhältnissen.

Diese eigentlich auf der Hand liegenden Tatsachen der musikalischen Praxis übersehen oder unterschätzen die prinzipiellen Gegner und die Verächter der Historiker. Doch beruht ihre Abneigung letzten Endes noch auf einem tieferen Grund, nämlich auf der Verkennung des Schlußziels musikgeschichtlicher Arbeiten und Studien. Sie eifern dagegen, daß in Einrichtungsfragen alter Musik der sogenannte Musikgelehrte gehört wird. Darüber soll nur der Künstler, auch der von jeglichem geschichtlichen Wissen unbefleckte Künstler zu bestimmen haben, während die fragliche Aufgabe die engste Personalunion von Wissenschaft und Kunst verlangt und die Erziehung längst dabei ist, diese Vereinigung zweifacher Leistungsfähigkeit für die Zukunft überall zu sichern. Sie erheben heftigen Tadel, wenn einmal ein Band alter Musik von geringem ästhetischen Gehalt vorgelegt wird, und scheinen nicht zu ahnen, daß gerade solche schwächere Werke sehr wichtige Aufschlüsse über Wesen und Entwickelung der Kunst, über die innerste Natur bestimmter Perioden geben können. Sie steifen sich mit einem Wort auf Nebensachen und auf Mißstände, deren Beseitigung von den Eingeweihten bereits als notwendig erkannt und betrieben wird. Bestenfalls sehen sie auf die Geschichte

durch die Brille Nietzsches statt mit den Augen Schillers, und verkennen dabei, daß auch in der Musik geschichtliches Wissen an sich der Weisheit letzter Schluß nicht ist, sondern daß es auch in ihr als Mittel zum Zwecke dient. Die Krone aller Kunstbildung ist feine, frische Empfänglichkeit, ist Sicherheit und Unbefangenheit des Urteils. Das letzte und vornehmste Ziel des Forschers und Lerners ist auch in der Musikgeschichte ein ästhetisches. Die Musikgeschichte arbeitet für die Musikästhetik; dieser soll und will sie die von Kant vermißten Geschmacksgarantien zutragen. Die Musikästhetik hat diese Hilfe lange genug ausschließlich bei der Philosophie gesucht, neuerdings setzt sie große und berechtigte Erwartungen auf die Naturwissenschaften, insbesondere auf Psychophysik und experimentelle Psychologie. Ihre bewährteste und kräftigste Stütze ist aber zurzeit die Musikgeschichte. Für den, der sie richtig liest und interpretiert, ist die Musikgeschichte eine aus der Perspektive angesehene, musikalisch angewandte Ästhetik, eine Sammlung von durch wirkliche Erfahrung gewonnenen ästhetischen Gesetzen, die neben den Erfolgen zugleich auch die Fehlschläge bucht, die außer sicheren Wegweisern auch Warnungstafeln aufstellt. Die Musikgeschichte übertrifft jedes ästhetische System durch die Menge nicht bloß durchdachter, sondern durchlebter, praktisch erprobter Ideen. Fleißigeres und aufmerksameres Befolgen der Musikgeschichte hätte manche Stockung in der Kunstentwickelung, manche ästhetische Krisis ersparen und erleichtern können. Die Berliner Liederschule in der Zeit Friedrichs des Großen würde von der Volkstümlichkeit als Richtschnur der Komposition geringer gedacht haben, wenn sie die Erfahrungen gekannt hätte, die hundert Jahre vorher mit diesem Prinzip von den Hamburgern gemacht worden waren, die kritischen Wortführer des 19. Jahrhunderts würden sich bei ihrem Widerstand gegen Richard Wagner vielleicht eines Besseren besonnen haben, wären sie mit der Entstehungs- und Jugendgeschichte des Musikdramas vertraut gewesen. Die ganze Zukunft der Musikästhetik wird wesentlich davon abhängen, ob sie sich fester auf die musikgeschichtliche Basis stellt, als das bisher der Fall gewesen ist. Deduktionen, die von den Posaunen in der »Eroica« oder von dem Vorspiel der H-Moll-Messe, also von Dingen ausgehen, die nicht existieren, müssen aus der Musikästhetik verschwinden, und es muß allgemein anerkannt werden, daß es für deren Vertreter wichtiger ist, in der Musik als in der philosophischen Terminologie orientiert zu sein. Kein

großer Staatsmann ohne tiefen Einblick in die politische Geschichte, kein Musikästhetiker von Belang ohne gründliche praktische Studien in der Musikgeschichte!

Darauf, daß die Musikgeschichte nicht nur der Ästhetik, sondern auch anderen Wissenschaften wertvolles Material zuzutragen imstande ist, braucht nicht nochmals hingewiesen zu werden, da es anderwärts häufig genug geschehen ist. Nur wird von diesen guten Diensten immer noch zu wenig Gebrauch gemacht. Insbesondere fällt es auf, daß der Wert der Musikgeschichte als wesentlicher Teil der Kulturgeschichte von deren Vertretern, bis auf wenige Ausnahmen, fortdauernd ignoriert wird. Das Programm des eben bevorstehenden Berliner Historikerkongresses zeigt das wiederum. Wer das ancien régime ohne Heranziehung Joseph Haydns, wer den Anfang der romantischen Bewegung ohne Berücksichtigung des gleichzeitigen Oratoriums mit seiner wunderlichen Zusammenmengung rationalistischer, demonstrativ protestantischer und spezifisch katholisierender Elemente schildert, der läßt sich die besten Stücke und läßt sich Einblickspunkte entgehen, die viel vollständigere und schlagendere Bilder bieten, als vielleicht Beaumarchais' »Hochzeit des Figaro« oder Goethes zweiter Teil des »Faust«.

Den Hauptnutzen von der Musikgeschichte wird jedoch immer die Musikästhetik, wird unsere Einsicht in die Naturgesetze, in das Leistungsvermögen und die Entwickelungswege der musikalischen Kunst ziehen. Um diesen ästhetischen Ertrag einzuheimsen, bedarf es vorwiegend eines größeren Zusammenfassens der geschichtlichen Ergebnisse und ihrer Betrachtung in breiteren Schichten und Perioden, es bedarf der Fähigkeit, bedeutendere Arbeitsmengen im großen ganzen sicher zu überblicken, in die leitenden Ideen, die Zusammenhänge, die Stilbesonderheiten und die Ausdrucksziele einzudringen und Hauptsachen von Nebensachen zu unterscheiden. Es kommen da also Leistungen in Frage, die im allgemeinen schon ein reicheres Wissen, die Reife der Kritik und auch eine besondere Schulung voraussetzen. Das hindert aber nicht, daß auch der Anfänger gleich mit Vorsicht auf sie lossteuert und daß ferner der musikfreudige Laie sich mit ihren Resultaten bekanntmacht.

Die musikgeschichtliche Arbeit wirft aber außer diesem ästhetischen Gewinn noch andere wertvolle und leichter zu erreichende Früchte ab. Nur die zwei bedeutendsten sollen hier angeführt werden. Die erste ist die Bekanntschaft mit Meisterwerken, denen, obgleich sie heute vergessen sind, ewige Schön-

heit innewohnt. Ohne jeglichen Abzug wird man dieses Lob allerdings kaum einem einzigen Komponisten vergangener Jahrhunderte spenden können. Denn wie jede andere Kunst ist auch die Musik innig mit ihrer Zeit verwachsen, dient deren besonderen Bedarf und paßt ihm Inhalt, Formen und Mittel an. Schon die nächste Generation kann auf einem anderen Kulturboden stehen und außerstande sein, ganze Richtungen oder Einzelleistungen zu verstehen, die, berechtigt oder nicht, das Entzücken der Vorfahren waren. So altern die musikalischen Kunstwerke, die einen völlig, die anderen in ganzen Teilen. Ja, es sterben ganze Gattungen dahin. Dafür ist die Oper des 17. und 18. Jahrhunderts ein Hauptbeispiel. In den meisten Fällen wird es unmöglich bleiben, die Musikdramen der Monteverdi, Cavalli, Scarlatti, Perez, Terradellas, Keiser, Kusser, Stefani, Rameau wiederzubeleben. Als Kunstwerke im ganzen hat fast alle diese Werke die Torheit der Texte getötet. Aber an Bruchstücken wahrer Größe, die den Komponisten und der Musik zum Ruhm gereichen, die auch heute noch zum Muster dienen, die erfreuen, begeistern, erheben können, fehlt es keinem. Also, wir können uns auch in dem schlimmsten Fall, wo über die Nichtigkeit einer ganzen großen, einst bewunderten Kunstart eine Täuschung ausgeschlossen ist, meist doch noch an Torsos erbauen und belehren. Glücklicherweise sind aber in der alten Musik die Arbeiten, an denen das bleibend Bedeutende das Schwache, das nur zeitlich und geschichtlich Verständliche überwiegt, zahlreich genug, und es wird noch Menschenalter fleißiger und wohlorganisierter Arbeit brauchen, um sie wieder alle ans Licht zu ziehen und so zu Ehren zu bringen, wie es den Malern mit den großen und kleinen Trägern der Entwickelung ihrer Kunst schon längst gelungen ist. Als ein Hauptgebiet solcher im wesentlichen vollkommenen und erstaunlichen alten Tonkunst ist allgemein die Kirchenmusik, von den Zeiten des gregorianischen Chorals ab bis ins 18. Jahrhundert hinein, bekannt. An den Vorlagen, die sie namentlich in der a cappella-Periode bietet, hat sich nicht bloß die schaffende Kraft des 19. Jahrhunderts wieder emporgerichtet, sondern die alten Werke erklingen heute in Kirche und Konzert wieder frisch. Allerdings bieten sie Schwierigkeiten, die vor allem in der Verschiedenheit zwischen Palestrinascher, Lassoscher und moderner Chorbesetzung liegen.

Dieser Punkt führt nochmals auf die Frage des Gebrauchswerts alter Musik. Daß hier viele geschichtsfreundliche Musiker

zu sorglos verfahren, ist unbestreitbar. Diese komplizierte Frage kann nur nach und nach und von Fall zu Fall geklärt werden und zwar müssen dabei die Künstler mit den Historikern Hand in Hand gehen, oder wo sie künstlerisch genügend ausgerüstete Historiker vor sich haben, sich von diesen einfach führen lassen. Im allgemeinen läßt sich zur Sache nur sagen, daß von einer unbedingten Brauchbarkeit und Wirksamkeit alter Musik in unserer Zeit aus den vorhin angeführten Gründen keine Rede sein kann und daß die Gefahr vor Mißgriffen nur da sich mindert oder verschwindet, wo es sich um Musikarten handelt, deren menschliche Motive und deren Entstehungsbedingungen dem Wechsel der Zeiten wenig oder nicht unterworfen sind. Daß da im ganzen die instrumentale Musik vor der vokalen bevorzugt ist, lehrt die Geschichte der Werke Seb. Bachs, es zeigt sich an J. Haydn, dessen letzte Symphonien viel freier von Altersflecken sind, als die später komponierten Oratorien, es zeigt sich an der immer noch häufigen Verwendung von Quartetten Dittersdorfs. Besonders günstig verhält es sich mit dem Gebrauchswert alter Orgelmusik, weil hier der Gebrauchszweck im Laufe der Jahrhunderte sich nur wenig, der Darstellungsapparat, das Orgelinstrument, im wesentlichen gar nicht verändert hat.

Die zweite wertvolle Nebenfrucht musikgeschichtlicher Studien besteht in der Schulung des musikalischen Gefühls und Urteils. Wer zu Hause gut mitraten will, muß sich in vieler Herren Länder umgesehen haben. So gehört auch zu einer sicheren vorurteilslosen Schätzung musikalischer Dinge ein breiter Horizont, eine die Arbeit aller erreichbaren Zeiten und Völker beherrschende Materialkenntnis. Wer nur von Bach bis auf die beiden Strauße bewandert ist, wer gar erst bei Beethoven, womöglich erst bei den sogenannten Neudeutschen anfängt, steht auch der allerneuesten Produktion unmündig, unfrei und meistens als Zelot für oder wider gegenüber, hemmt, wo er fördern, applaudiert, wo er protestieren sollte. Gerade in unserem naturwissenschaftlichen Zeitalter, wo die Musik konform mit bildender Kunst, mit Poesie und Literatur auf weitere Beherrschung von elementaren Mitteln und von Rohmaterial erpicht ist, empfiehlt sich's sehr, daß die Jugend mit Kunstwerken bekannt wird, die Bedeutendes ohne modulatorischen und rhythmischen Kraftaufwand sagen, daß sie Kern und Schale auseinanderhalten lernt und einen Anhalt dafür gewinnt, ob die sinnlichen Phänomene der Zeitgenossen als organisch notwendige

und natürliche Ausdrucksmittel oder als Jongleurkünste zu bewerten sind. Diese Fähigkeit erreicht man aber am einfachsten und gründlichsten durch den Umgang mit den alten Meistern, am besten mit solchen, die weniger berühmt und bekannt sind als Händel und Bach, falls es noch erlaubt ist, diese beiden Säulen des 18. Jahrhunderts (mit Otto Jahn zu sprechen) in einem Atem zu nennen.

Obwohl nun die drei im Vorhergehenden behandelten Gründe nicht von heute und gestern stammen, ist die Musikgeschichte als Wissenschaft doch weit jüngeren Datums als die Musik selbst. Die Ursache ist, daß sie eine schon hochentwickelte, reiche Musikkultur voraussetzt. Bei den Griechen finden sich daher nur Ansätze zur Musikgeschichte, der entschiedenste bekanntlich in Plutarchs Dialog über die Musik. Die erste, noch in die Karolingerzeit fallende Garnitur der mittelalterlichen scriptores de musica ist der geschichtlichen Interessen bar, mit den Kreuzzügen, mit dem auch musikalischen Rivalisieren verschiedener Nationen ändert sich das ziemlich rasch, wie Joannes de Grocheo am deutlichsten zeigt. Und schon am Ende des 16. Jahrhunderts erlebt nun die Musikgeschichte einen außerordentlichen, man muß sagen den größten Triumph, den überhaupt ihre Entwickelung bis heute zu verzeichnen hat: die Einführung des Musikdramas. Denn dieses Ereignis samt seinen weiteren, von den Zeitgenossen mit Recht in das stolze Schlagwort »Nuove Musiche« zusammengefaßten Folgen war das Werk geschichtlicher Studien und Illusionen. Auf eine Erneuerung und Nachbildung der antiken Tragödie, wie sie ihnen nach den alten Schriftstellern erschien, hatten es die Florentiner Hellenisten abgesehen, auf eine Reform und Ergänzung der mehrstimmigen Musik, auf eine ganz ungeheuere Erweiterung des musikalischen Sprachvermögens kamen sie hinaus. Kein Wunder, daß unter dem Eindruck dieses Erfolgs der Kredit der Musikgeschichte mit einem Male feststand. Vom 17. Jahrhundert ab wird's Ernst mit ihr, und sie tritt in eine nie wieder ganz unterbrochene und eine im wesentlichen aufwärts gerichtete Entwickelung ein. Zwar tragen die ersten großen musikgeschichtlichen Arbeiten der neuen Zeit — M. Praetorius, Ath. Kircher, C. Printz und A. Bontempi sind ihre Verfasser — in den Mitteilungen über Altertum und früheres Mittelalter den Charakter von Fabel- und Anekdotenbüchern, von wunderlichen Liebhaberkompilationen. Aber durch die auf eigenem Augenschein der Autoren beruhenden Angaben

über das 16. und 17. Jahrhundert sind sie zu Fundgruben geworden, die, mit Ausnahme des Bontempi, auch die Gegenwart noch nicht entbehren kann. Der Hauptwert muß dem Syntagma musicum des Praetorius zuerkannt werden. Einer eigentlichen, alte Quellen genauer benützenden, neue erschließenden Forscherarbeit wendet sich die Musikgeschichte unter dem allgemeinen Aufschwung wissenschaftlichen Geistes im 18. Jahrhundert zu. Dieses Jahrhundert erlebt nicht weniger als sieben große Universalgeschichten der Musik, die alle mindestens das eine Lob verdienen: daß sie auf eigenen Füßen stehen. Diese Epoche musikalischen Fleißes eröffnet nicht zufällig der Franzose Jacques Bonet mit seiner Histoire de la musique et de ses effets 1725 (Paris), die 1743 in Amsterdam von Bourdelot in zweiter vermehrter Auflage herausgegeben wurde. Denn die am Anfang des 18. Jahrhunderts beginnenden Streitschriften über den Wert der französischen und italienischen Musik mußten in Frankreich zu geschichtlicher Orientierung zwingen. Bonet-Bourdelots »Histoire etc.« ist eine, in der Bruchstück an Bruchstück reihenden Form, etwas sonderbare, aber durch Ehrlichkeit durchaus erfreuliche Arbeit. Der Verfasser berührt unsicheren Boden, wie die Musik des Altertums, nur flüchtig und springt schnell zu Dingen, die ihm am Herzen liegen und die er kennt. Das sind ganz besonders die schon im Titel markierten Wirkungen der Musik, namentlich ethische, physische und medizinische. Über dieses dunkle, vorher von Kircher gestreifte Gebiet hat Bourdelot alle Nachrichten zusammengebracht, die von Sueton und Plinius ab sich finden, und sehr viele merkwürdige eigene Beobachtungen hinzugefügt. Unter letzteren sind namentlich die über das Thema: die Musik und die Tierseele heute noch oder heute, wo die neue Psychologie sich diesem Gebiete zugewandt hat, wieder beachtenswert. Auch der zweite große Musikhistoriker Frankreichs im 18. Jahrhundert, Benjamin de la Borde, betritt mit seinem Essai sur la musique (1780) vielfach Neuland. Durch die Pionierarbeit von Missionaren und Geographen angeregt, hat er zuerst auf die Musik der Naturvölker aufmerksam gemacht, er hat zuerst die griechischen Dichter auf Klassen- und Standeslieder hin untersucht, zuerst die bis dahin bekannten Notendokumente der alten griechischen Musik sämtlich vorgelegt; besonders wichtig ist er auch für die Geschichte der französischen Chansons. Wenn de la Borde in der neueren Literatur so selten zitiert wird, so trägt daran wohl der Titel seines Werks die meiste Schuld. Wer vermutet unter einem Essai eine vier Bände

umfassende Untersuchung, jeder über 450 Seiten stark und einen stattlichen Notenanhang dazu! An Originalität der Ziele und Ideen stehen die übrigen Musikgeschichten des 18. Jahrhunderts hinter den Arbeiten der beiden Franzosen zurück, aber jede hat ihre Verdienste. Von G. B. Martinis Storia della Musica (1757) ist das ebenso allgemein bekannt, wie von Ch. Burneys General History of music (1776). Martini wird jetzt noch wegen der Literatur der alten griechischen Musik, wegen seines Verzeichnisses der italienischen Madrigalisten nachgeschlagen, Burney wegen seiner Mitteilungen über die Oper des 18. Jahrhunderts. Er hat außerdem allen nachfolgenden Universalgeschichten den Weg für die Anlage der Darstellung, für die Ordnung nach Schulen und Richtungen, für die Einstellung von Hauptmeistern gewiesen. Aber auch John Hawkins, der mit seiner ebenfalls 1776 veröffentlichten General History der Konkurrenz mit Burney zunächst bis zum Gespött unterlag, ist mittlerweile zu Ehren gekommen und muß für englische Musikgeschichte, insbesondere für die Geschichte des englischen Madrigals und für Londoner Musik und Musiker des 18. Jahrhunderts beachtet werden. Weniger Geschichte als Theorie und Raisonnement bietet der spanische Jesuit Eximeno in seinem dreibändigen Werke: Dell' origine e delle regole della musica colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione (1774), das in der Hauptsache eine Polemik gegen die Vertreter der mathematischen Musikauffassung von Euklid bis Rameau und ein übertriebener Versuch ist, die Musik als Tonsprache lediglich als einen Zweig der Wortsprache hinzustellen. Zu diesem Exzeß der Affektenlehre hat natürlich J. J. Rousseau mit der Behauptung, daß die Sprache eines Volks über seine Musik entscheide, den Anlaß gegeben. Den Deutschen spricht Eximeno von diesem Standpunkt aus alles natürliche Talent für Musik ab, nur Intelligenz gesteht er ihnen zu. So wenig war von der Kunst eines Schütz, Keiser, Seb. Bach und anderer Meister des politisch ja schwachen Deutschlands ins Ausland gedrungen. Ein Deutscher schließt die Reihe der großen Musikgeschichtler des 18. Jahrhunderts. Jedermann kennt unseren N. Forkel und den rühmlichen Fleiß sowie die meisterhafte Klarheit, mit der er schwierige Kapitel, wie z. B. die Kunst der Niederländer, darzustellen weiß. Auch dafür danken wir ihm heute, daß er in den Einleitungen sein besorgtes Herz über den deutschen Kirchen- und Schulgesang seiner Zeit, über Stadtpfeifereien, Chöre und Kurrenden ausgeschüttet hat. Die weitere Entwickelung der musikalischen

Geschichtschreibung hat er jedoch ungünstig beeinflußt. Forkel ist der Vater der dem Selbstbewußtsein der Aufklärungszeit allerdings naheliegenden Irrlehre vom absoluten, kontinuierlichen Fortschritt in der musikalischen Arbeit der Geschlechter. Seine eigenen Klagen über den Verfall der Organisation der deutschen Musik seiner Zeit hätten ihn stutzig machen und auf die Frage führen können, ob die Komposition nicht auch Rückschlägen ausgesetzt sei. Seit Forkel spukt der Fortschrittswahn in der musikalischen Populärliteratur weiter, und es hält sehr schwer, den Durchschnitt praktischer Musiker davon zu überzeugen, daß, wie große Reiche und Kulturen entstehen und vergehen, auch in den Künsten Flut und Ebbe wechseln, daß an derselben Stelle, die heute einen Höhepunkt bildet, die nächste Generation ein Tal finden kann. Jener (verstorbene) Kantor eines berühmten Schulchors, der von der Aufführung Palestrinas abriet, weil dessen Harmonie »gar zu rückständig« sei, ist leider ebensowenig ein Unikum, wie jener Pianist, der eine Ausgabe des Wohltemperierten Klaviers mit der Ungeheuerlichkeit bevorwortet: Bachs Seelenleben sei, mit heutigen Ansprüchen gemessen, noch unentwickelt gewesen.

Wenn auch nicht so stark wie der Forkels, fehlt es auch der Geschichtsauffassung seiner Kollegen im Grunde an jenem echt historischen Sinn, der jedem das Seine läßt. Es fehlt Vertiefung und sympathische Hingabe. Deshalb ist's nicht zu verwundern, daß die Stimmen der Historiker in der musikalischen Praxis des 18. Jahrhunderts nur ein äußerst schwaches Echo fanden. Mit dem Gradus von J. Fux (als Huldigung an Palestrina), weiter der Gründung der Londoner Musical Antiquarian Society und Kirnbergers Ausgabe der Psalmen Haßlers sind die wichtigsten hierher gehörenden Daten erledigt.

Nichtsdestoweniger ist durch Frische und Wagemut die Arbeit des 18. Jahrhunderts ein sehr erfreulicher Abschnitt in der Geschichte der Musikhistorie. Als Kinder einer geistig ungewöhnlich regsamen, enzyklopädisch und philosophisch gerichteten Zeit stellen sich diese Historiker sämtlich ein hohes, weites Ziel und suchen ihre Aufgabe aus dem Vollen zu lösen, die Entwickelung womöglich von den ersten Anfängen bis auf ihre eigene Zeit vorzuführen. Aber sie scheitern sämtlich. Martini bleibt bei den Griechen, Forkel im 16. Jahrhundert, der eine am Anfang, der andere in der Mitte des Wegs stecken. Die anderen, die bis ans Ende kommen, opfern Vollständigkeit, auch wohl Gründlichkeit. Es war einfach logisch, daß diesen

großen, aber verunglückten Anläufen der musikhistorischen Arbeit ein ausgesprochener Kleinbetrieb folgte, der sich auf eng begrenzte Spezialthemen beschränkte. Die Musikhistorie schwenkte damit zugleich in einen Weg ein, der in der politischen und in der Geschichte der bildenden Künste bereits erprobt war, der auch für die Musikgeschichte notwendig war und ihre weitere Entwickelung merklich gefördert hat. Das Spezialistentum, das am Ende der Napoleonschen Ära die Herderschen Geister ablöste, hat seine bleibende Bedeutung für die Entwickelung der musikalischen Geschichtschreibung schlagend genug erwiesen; der eifrigen Aufklärung einzelner dunkler Punkte verdankt sie fast alles neue Licht, das seit Forkels Zeit über das Ganze sich ergossen hat, und noch für eine lange Zukunft liegt eine kaum übersehbare Fülle von Aufgaben der Detailforschung vor. Allerdings drohte in Deutschland die neue Ära der Bausteine anfangs mit unaufhörlichen Untersuchungen und Kontroversen über das Pythagoräische Komma und ähnliche Subtilitäten der griechischen Theorie ins Kleinliche und Einseitige zu geraten. Die Überschätzung dieser, in Deutschland mit dem Namen Fr. von Driebergs verknüpften Richtung hat lange gedauert und ist vielleicht heute noch nicht ganz überwunden, ihre Alleinherrschaft wurde jedoch noch zu rechter Zeit gebrochen. Schon 1821 versucht es der Engländer Busby wieder mit einer General History of music, einem kuriosen Produkt nationalen Übereifers, das den ersten englischen »Doktor der Musik«, den Kontrapunktisten Hanboys, als die Grundveste des Mittelalters behandelt. Wichtiger wurde R. Kiesewetters, durch die Trennungsabsichten der Belgier und Holländer veranlaßte Preisarbeit über »die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst« (1826). Sie erschloß die musikalische Landesgeschichte. Eine ebenfalls neue Arbeitsbahn, die biographische, brach 1828 Baini mit der Beschreibung von Palestrinas Leben und Werken, und schon im Jahre darauf erfolgte die Aufführung der Matthäuspassion Seb. Bachs durch F. Mendelssohn. Diese Wiederbelebung Seb. Bachs als Meister der großen zyklischen Formen hat auf den musikgeschichtlichen Sinn des 19. Jahrhunderts wie ein Stahlbad gewirkt, durch sie gewann die Musikgeschichte zum zweitenmal das große Los und erlebte eine ähnlich reiche Blütezeit, wie sie einst der Einführung der Oper gefolgt war. An der Spitze dieser neuen Periode steht K. von Winterfeld mit seinem Hauptwerk: »Der evangelische Kirchengesang etc.«, das ein kurz vorher von Kiesewetter mit der Monographie über

»Schicksal und Beschaffenheit des weltlichen Gesangs etc.« betretenes Arbeitsgebiet von unerschöpflicher Ausdehnung, die systematische Musikgeschichte, zur allgemeinen Geltung brachte. Seit Winterfeld ist der Betrieb der Musikgeschichte dauernd im Aufschwung geblieben und die Zahl ihrer Diener ebenso gewachsen, wie die der wissenschaftlich stichhaltigen Leistungen. Lange hat die Biographie die Führung gehabt, dank Jahn, Chrysander, Spitta, Thayer, Pohl. Aber auch die systematische Musikgeschichte und die Landes- und Ortsgeschichte beginnen sich neuerdings vielversprechend zu entwickeln. Der rechte Fluß ist auf beiden Gebieten noch nicht gekommen, größere Pläne werden noch zu selten aufgestellt und durchgeführt und zuviel gutes Einzelmaterial verzettelt sich in Zeitschriften. Bei dieser Gelegenheit darf die Bemerkung nicht unterdrückt werden, daß der Ausbau unseres Zeitschriftenwesens noch ziemlich jugendlich aussieht. Mit einem Bach-, Beethoven-, Wagner-Jahrbuch und den Mitteilungen der Mozartgemeinde ist wenigstens der Anfang dazu gemacht, den ganz großen Meistern, an denen die Musik nicht ärmer ist als andere Künste, den schuldigen regelmäßigen Tribut zu entrichten. Zu vermissen bleibt vor allem eine der Musikhistorie ausschließlich gewidmete Zeitschrift; sie würde schon heute als geschäftliches Unternehmen möglich, des nötigen Leserkreises sicher sein und ein sehr befriedigendes Bild von der Vielseitigkeit der musikhistorischen Tätigkeit unserer Tage bieten.

Das Problem einer erschöpfenden Universalgeschichte hat sich der ersehnten Lösung auch in der neuesten Periode noch entzogen. Auch Ambros und Fétis haben sich mit Stückwerk und mit dem Ruhm begnügen müssen, daß sie ihre Vormänner an Methode und vor allem an Liebe und Respekt vor der Vergangenheit weit überragen und damit den Fortschritt des historischen Sinns glänzend belegen. Wohl aber ist eine Darstellung der vollständigen Entwickelung der Tonkunst in gedrängter Form zurzeit möglich. Das zuerst bewiesen und eine Epoche wissenschaftlich einwandfreier Handbücher der Musikgeschichte eröffnet zu haben, ist das Verdienst Arrey von Dommers[1]). Es kommt dabei darauf an, ein Vakat nicht zu vertuschen und sich damit zu trösten, daß die Menge der Lücken, der dunkeln und unklaren Stellen in der Geschichte der Musik

[1]) Für Herrn Carl Fr. Glasenapp (Das Leben R. Wagners V, 67) ist dieser weit und breit bekannte Schriftsteller: »ein gewisser A. v. Dommer«.

zwar noch groß, aber doch nicht exorbitant ist. Mit der Geschichte der Medizin z. B. steht's da viel ungünstiger.

Die Hauptförderung haben die Interessen der Musikhistorie in der neuesten Periode dadurch erfahren, daß alte Musik regelmäßig und in großen Partien und Zusammenhängen in Neudruck vorgelegt wird. Daß Bekanntschaft mit den Noten eine Bedingung musikalischer Erleuchtung ist, haben schon die alten Scriptores der Hucbaldschen Zeit eingesehen, daß sie die erste ist, hat sich in der theoretischen und historischen Literatur nur allmählich zum Ausdruck bringen lassen, und Jahrhunderte hindurch mußten sich die Freunde der Musikgeschichte mit kleinen Proben praktischer Musik, die in den Worttext eingedruckt wurden, zufriedengeben. Zuerst haben da die Engländer Wandel geschaffen, von Deutschen, die mit der Veröffentlichung ganzer abgeschlossener Stücke vorgingen, ist da wieder K. v. Winterfeld hervorzuheben. Das Eis wurde dann vollständiger durch die alte Bachgesellschaft und durch die ihr folgenden Gesamtausgaben der Werke Händels, Mozarts, Palestrinas, Schützens und anderer großen Komponisten gebrochen und endlich kam der Prozeß zum Abschluß durch die Idee Chrysanders, Denkmäler der Tonkunst aufzustellen. Diese Idee ist zuerst bekanntlich durch die Paléographie der Benediktiner von Solesmes, dann in Deutschland (Preußen und Bayern) und in Österreich seit den neunziger Jahren von Staatsseite durch die Veröffentlichung von »Denkmälern der Tonkunst« im großen verwirklicht worden. Durch diese Denkmäler sind alle, die sich für Musikgeschichte interessieren, in der Lage, unmittelbar an ihre Hauptquellen und Haupttaten, die Kompositionen heranzutreten, und die Geschichte der Musik teilt heute mit der der bildenden Künste den Vorzug, daß ihre Entwickelung der direkten lebendigen Anschauung offenliegt. Dies und die damit verbundene Sicherheit bietet z. B. die politische Geschichte nicht. Wer Musikgeschichte als wesentlichen Bestandteil musikalischer Bildung zu begreifen gelernt hat, kann da nur aufs lebhafteste wünschen, daß die Verwertung dieser Denkmäler immer größeren Kreisen ermöglicht und daß die dem entgegenstehenden Hindernisse mehr und mehr beseitigt und verringert werden. Der Neudruck alter Musik kommt unmittelbar nur denen zu statten, die lesend hören. Das wird immer nur die Minderheit sein können, die große Masse braucht wirkliche Aufführungen. Diese zu organisieren, wird von jetzt ab eine Hauptaufgabe der Musikhistoriker sein müssen. Und sie ist durchaus nicht so einfach. Die Be-

schaffung der Geldmittel kann hier übergangen werden, sie ist nicht die größte Schwierigkeit, sondern nach den bisher gemachten Erfahrungen darf man hier auf ein starkes Interesse des Publikums rechnen, sobald ihm alte Musik nur wirkungsvoll, in ihrer Eigenheit und ihrer Gestalt überzeugend geboten wird. Da aber hapert's. Niemand, und sei er ein noch so bedeutender Künstler, wird alter Musik allein von den Noten aus gerecht, sondern dazu gehört Bekanntschaft mit den Aufschlüssen, die die Literatur der Entstehungszeit und die spätere Forschungen über die Lebensbedingungen der Werke geben. Wer sie in den Wind schlägt, wird die alte Musik leicht mißhandeln. Und das kann man tagtäglich erleben. Noch immer wird Bach ohne Akkompagnementstimme aufgeführt, man spielt Händels Blacksmith-Variationen auf dem Flügel statt auf dem Klavichord, läßt die heroischen Altpartien seiner Oratorien von Frauenstimmen singen, man schleppt Schützsche Passionen ins Konzert, kurz man begeht Unterlassungs- und Entstellungssünden gegen die alten Werke, deren Aufzählung ein Leporelloregister ergeben würde. Oder aber: man kümmert sich nicht um alte Musik und läßt Denkmäler Denkmäler sein. Wenigstens in Deutschland, dem alten Hauptsitz der Musikhistorie, ist's so. Da Besserung zu schaffen, ist eine der nächsten Zukunftsaufgaben ihrer Vertreter und das förderlichste Mittel ein Druck auf die Musikschulen, der bei den vom Staat unterhaltenen, subventionierten oder konzessionierten wohl möglich ist. Die zukünftigen Spitzen der praktischen Musik Deutschlands müssen auf Muster des Auslands wie August Gevaert, Hubert Parry, Vincent d'Indy hingewiesen und es muß auch allgemeiner klargemacht werden, daß wir schon heute in der Popularisierung musikwissenschaftlicher Arbeiten von Frankreich überholt sind. Das bedeutet aber letzten Endes eine Einbuße geistiger Macht und nationalen Ansehens.

Es gilt also für die nächste Zukunft eine eifrigere und wohlorganisierte Verwertung der Denkmälerarbeit, ihre Einführung in die Praxis. Dabei brauchen wir uns um den ästhetischen Wert der alten Werke nicht zuviel Sorge zu machen. Man malt heute auch keine Märtyrerbilder mehr, aber man stellt die alten in Galerien auf. So ist's auch bei der Aufführung alter Musik eine Hauptsache, sie an die richtige Stelle zu bringen, sinnvoll auszuwählen und einzureihen. Meßsätze und Madrigale z. B. zusammengestellt, bilden Mischmasch.

Für die Denkmälerarbeit aber bleibt noch ein Zweites zu

tun. Sie muß international, es muß dafür gesorgt werden, daß ein Land wie Italien, dem der Vortritt gebührt, nicht beiseite steht. Wie die hier vorliegenden, tief mit Verfassungszuständen und Staatsauffassung verflochtenen Schwierigkeiten sich beheben lassen, kann in der Kürze nicht entschieden werden. Es muß genügen, auf den Punkt aufmerksam zu machen und nochmals zu betonen, daß die Hauptkraft der musikhistorischen Arbeit für die nächste Zeit der Vervollständigung und der Nutzbarmachung des Anschauungsapparats gewidmet werden muß. Erreichen wir nach diesen beiden Richtungen die nötige Höhe, so dürfen wir bestimmt darauf rechnen, daß die musikgeschichtliche Bildung Gemeingut aller derer wird, die in der Musik mehr sehen als bloßen sinnlichen Genuß.

Zwei Opern Nicolo Logroscinos

Wenn man vor einem größeren Kreise von Musikern und Musikfreunden über ältere italienische Opern berichtet, rechnet man auf den Grad geschichtlichen Interesses, der zur allgemeinen Bildung gehört. Handelt es sich dabei um Werke der heiteren Kunst, der sogenannten opera buffa, darf man ohne allzu kühn zu sein, auch hoffen praktischen Zwecken zu dienen. Denn die italienische Musikkomödie des 18. Jahrhunderts ist auf den Bühnen aller Länder niemals ganz ausgestorben. In Deutschland hat sich neben den Werken Mozarts Cimarosas »Matrimonio secreto« mitten in die Wagnersche Zeit hinein leidlich behauptet und in den letzten Jahrzehnten sind nicht bloß Paers »Maestro in musica« und Haydns »Lo speciale« mit Erfolg wiederbelebt worden, sondern in Pergolesis »Serva padrona« hat auch eins der ältesten Stücke der Gattung — und noch dazu mit gesprochenem Dialog, statt des Rezitativs, also arg entstellt — die Probe auf die moderne Lebensfähigkeit ganz gut bestanden. Und nun gar die immer ausverkauften Häuser, vor denen während des letzten Sommers Glucks »Maienkönigin«, die zwar nicht zu der italienischen, aber doch zur älteren komischen Oper gehört, in München gespielt worden ist! Diese Tatsachen befürworten weitere Versuche, jene Musikkomödie wiederzubeleben, um so mehr, als sich für die vorliegenden Erfolge tiefere Gründe aufweisen lassen, als die bloße Laune des Zufalls und der vereinzelte Eifer antiquarischer Schwärmer. Der eine ist das allgemeine Wachstum geschichtlichen Sinns, von dem trotz allen Sträubens auch die Musikwelt mehr und mehr ergriffen wird, der andere die betrübende Unfruchtbarkeit, die zurzeit nicht bloß in der komischen Oper, sondern in lebenslustiger Musik überhaupt herrscht und die nur denen entgehen kann, die auf Qualitätsansprüche verzichten. Wie der normale Mensch der Sonne bedarf, so ist ihm auch die Fröhlichkeit eingeboren, er will und muß, je kräftiger, desto häufiger lachen können, er

verlangt infolgedessen auch von der Musikbühne etwas Busch oder Molière und begnügt sich — faute de mieux — mit der »Lustigen Witwe«. Favoritwerke dieses letzteren Schlags lassen sich nur mittels eines bessern Ersatzes aus der Welt schaffen; der läßt sich aber für die komische Oper zurzeit nur auf einem Wege erzwingen: auf dem der Auffrischung alter Kunst. Da kommt vor allem die italienische Buffooper in Betracht, unter deren hervorragenden Vertretern bekanntlich überall auch Logroscino angeführt wird.

Nur war Logroscino bisher selbst für die Spezialisten der Operngeschichte und für die Wissenschaft kaum mehr als eine Buchgröße. Jedes Lexikon, jedes Handbuch, das seiner überhaupt gedenkt, schreibt ihm die Erfindung der sogenannten Finales und damit des Brauchs zu: die lustige Verwirrung der Stücke an den Aktschlüssen formell und materiell auf die Spitze zu treiben. Aber es fehlte jede Gelegenheit diesen geschichtlichen Ruhm Logroscinos zu belegen und nachzuprüfen, da von ihm außer zwei Stabat Mater [1]) wohl ein halbes Dutzend auf Neapel, Mailand, Cambridge und das Britische Museum verteilter Opernarien — ein Duett, ein Terzett und ein Quintett inbegriffen — aber keine vollständige Oper und somit kein durch den Zusammenhang beglaubigtes Finale vorhanden war. Diese Sachlage hat sich jetzt geändert: Dr. Josef Killing, der von der seit Jahrzehnten in Münster befindlichen Bibliothek des bekannten römischen Abbate Santini einen vortrefflichen, zunächst nur die geistlichen Werke behandelnden Katalog verfaßt hat, der hoffentlich bald im Druck erscheinen wird, fand in der gleichfalls bedeutenden weltlichen Abteilung dieser früher viel zitierten und benutzten, von Santini selbst und später von dem Russen Stassoff auch bereits, indessen nur mangelhaft beschriebenen Sammlung zwei vollständige Opern Logroscinos. Sie heißen: »Il Governatore« und »Il Giunio Bruto«. Für den Kenner der italienischen Verhältnisse des 18. Jahrhunderts braucht es nicht erst der Bemerkung, daß beide Partituren geschrieben, nicht gedruckt und daß sie in drei Akte geteilt sind. Das Format ist das übliche: große Querquartblätter, die beim »Giunio Bruto« (162 an Zahl) in einen Band zusammengeheftet, beim »Governatore« aktweise auf drei Bände verteilt sind: 1. Akt (13 Szenen) 85, 2. Akt (14 Szenen) 94, 3. Akt (10 Szenen) 83 Blätter. Für beide Opern

[1]) In der Bibliothek des Neapeler Konservatoriums. S. Florimo: La scuola musicale di Napoli. 1882. Bd. II, 323.

ist die glatte, nicht die rauhe Sorte jenes starken, festen Notenpapiers benutzt, das für italienische Opernpartituren um die Mitte des 18. Jahrhunderts üblich war und manche Komposition vor der Vernichtung bewahrt hat. Mit was für Material hat sich dagegen meistens Seb. Bach z. B. für die H-Moll-Messe behelfen müssen! Die Schrift zeigt mit der Form der Buchstaben und in einigen Abkürzungen der Notation auf dieselbe Zeit wie das Papier, es wechseln aber im »Governatore«, wie im »Giunio Bruto« verschiedene und zwar lauter geübte Schreiber. In der einen dieser Hände, die in beiden Opern, mit etwas dickeren und flüchtigen Zügen, den größten Teil der Arbeit geleistet hat, könnte man die Komponistenhand vermuten, doch läßt sich mit dieser Vermutung mangels zweifelloser Autographen Logroscinos nicht viel anfangen, und es bleibt nichts übrig als nach weiteren indirekten Beweisen für die Echtheit der beiden Werke zu suchen. Da kommt zunächst in Betracht, was die Partituren selbst angeben: Auf dem Rücken der drei in Schweinsleder gebundenen Akte des »Governatore« steht auf jedem:

Logroscino
Governatore

In weitem Abstand darunter

auf dem ersten: Atto I

TomXL

40

auf dem zweiten: Atto II

TomXLI

41

auf dem dritten: Atto III

To XLII

42

Auf dem Vorderdeckel haben alle drei Bände die halb erloschene[1]) Ziffer 34. Zu bemerken ist aber, daß sich an allen drei Rücken unter und über dem Namen Logroscino Rasuren und Buchstabenreste feststellen lassen; es hat da ursprünglich etwas anderes, möglicherweise ein Komponistenname gestanden, die Spuren sind aber so dürftig, daß auch das Mikroskop eine bestimmte Konjektur nicht ermöglicht. Mit Wahrscheinlichkeit geht aus diesem Befund nur hervor, daß die Bände die Bibliotheken gewechselt haben. In der älteren wurden sie mit 34 signiert und Gott weiß wem zugeschrieben, in der zweiten, wo,

[1]) Auf dem ersten ist sie später wieder aufgefrischt.

nach der Registrierung zu schließen, größere Genauigkeit und Ordnung herrschte, stellte man fest, daß sie eine Oper des Logroscino enthielten. Was das für Bibliotheken waren, ist augenblicklich nicht zu ermitteln, vielleicht tragen die vorstehenden Angaben mit dazu bei, ihnen, sollten irgendwo unbekannte Verzeichnisse auftauchen, auf die Spur zu kommen. Beim »Giunio Bruto«, dessen goldgepreßter Einband auf einen vornehmen Besitzer hinweist, steht auf der Vorderseite des ersten Blattes, von kalligraphischem Schmuck umkleidet und in einer mit der Oper gleichaltrigen Schrift:

1748
In Argentina
Il Giunio Bruto
in tre atti
Del Signor Nicola Logroscino.

Auf der Rückseite des Einbanddeckels hat ein gewisser Gaetano Rosati bemerkt, daß er die Partitur am 20. Juli 1817 dem Abbate Fortunato Santini verkauft habe. Möglicherweise ist hiernach die Partitur des »Giunio« dieselbe, die für die Aufführung in der Argentina, der vornehmsten Opernbühne Roms, benutzt wurde.

Diplomatisch sind nach vorstehendem die beiden Opern, wenn auch nicht erschöpfend, so doch sehr annehmbar beglaubigt. Da nun weiter sowohl ein »Governatore« wie ein »Giunio Bruto« Logroscinos nachweislich existiert haben und vom ersteren die vollständigen Aufführungsdaten mit Einschluß der beschäftigten Sänger bekannt sind[1]), da ferner die Münsterschen Partituren stilistisch sowohl mit den erhaltenen Bruchstücken, wie mit der Charakteristik älterer Schriftsteller übereinstimmen, dürfen wir sie ohne Bedenken als zwei wiedergefundene Opern Logroscinos erklären.

Das ist in mehr als einer Hinsicht erfreulich. Bekanntlich fehlen für eine genaue Geschichte der opera buffa die Partituren noch empfindlicher als für die der großen Oper, der opera seria der Italiener. Die heiteren Werkchen waren meistens an kleine Theater gewiesen, bei denen für Bibliotheksordnung und Bibliotheksverwaltung nur wenig übrigblieb, häufig führten die nur wenige Köpfe starken Buffotruppen auch noch ein Wanderleben, zogen durch aller Herren Länder nicht bloß von Stadt zu Stadt, von Schloß zu Schloß, sondern sie nahmen, wie

[1]) Florimo a. a. O. IV, S. 118 und 119.

Dittersdorf[1]) sehr hübsch beschreibt, auch mit Dörfern und Scheunen vorlieb und lösten sich gelegentlich ganz unversehens auf. Aus diesen Verhältnissen erklärt sich's, daß wir von einem Komponisten, wie Rinaldo di Capua[2]), der mit 30 Opern der Liebling des ganzen musikalischen Europa war, heute ein einziges Stück kennen: »la Zingara«. Noch schlimmer stand es um Logroscino. Wieviel er für die Bühne überhaupt geschrieben, wird sich erst sagen lassen, wenn einmal die Statistik der Oper, die gerade für das heitere Gebiet die größten Rückstände aufweist, ganze Arbeit getan hat. Zurzeit steht durch Florimo[3]) folgende Liste fest: 1. Inganno per inganno 1738, 2. L'inganno felice 1739, 3. La Violante 1741, 4. La Lionora 1742, 5. Il Ricciardo 1743, 6. Ciommetella correvata 1744, 7. Il Leandro 1744, 8. D. Paduano 1745, 9. Li Zite 1745, 10. La Costanza 1747, 11. Il Governatore 1747, 12. Li dispiette d'amore 1748, 13. Amore figlio del piacere 1751, 14. La Griselda, 15. Lo finto Perziano, 16. Elmira generosa, 17. Le Chiajese cantarine 1754, 18. Le finte magie 1756, 19. La Furba burlata 1760, 20. L'innamorato balordo 1763, 21. La Viaggiatrice di bell' umore 1763, 22. Il vecchio marito, 23. Tanto bene che male, 24. Giunio Bruto, 25. Arie buffe ed i finale nella Rosmonda.

Unser »Governatore«, der hier in die 11. Stelle und ins Jahr 1747 verwiesen wird, ist im letzteren am Teatro Nuovo aufgeführt worden. Das für diese Aufführung von Florimo mitgeteilte Personenverzeichnis enthält in der Stella eine Frauenpartie, die sich in der Partitur nicht findet. Es muß deshalb eine ältere und eine jüngere Fassung des Werks angenommen werden, die jüngere dürfen wir in der Partitur vermuten.

Den von Florimo aufgezählten 25 Werken hat kürzlich Giacomo Leo[4]) noch eine »Semiramide«, die 1744 kurz vor dem Schluß der Herbstspielzeit in Neapel fünfzehnmal hintereinander aufgeführt wurde, hinzugefügt. Ferner erfahren wir durch ihn, daß Logroscino 1743 gemeinsam mit Manna und L. Leo ein Pasticcio, das einfach als Serenata angezeigt worden ist, komponiert und daß er 1733 für Leos »Demetrio« eine Arie komponiert hat, die Arie gegen ein Honorar von ungefähr 30, den Akt für zirka 500 lire. Durch G. Leo wird der Anfang von

---

1) Dittersdorf, K. v.: Lebensbeschreibung, seinem Sohne . . . diktiert. 1801. S. 40.

2) Ph. Spitta: Musikgeschichtliche Aufsätze. 1894. S. 131 ff.

3) Francesco Florimo a. a. O. II, S. 323.

4) Giacomo Leo: Leonardo Leo etc. Napoli 1905.

Logroscinos Tätigkeit gegen Florimo zwar um 6 Jahre vorgerückt, er kommt aber trotzdem für einen Süditaliener noch auffällig spät. War jene »Demetrio«-Arie überhaupt der Anfang? Setzt nicht vielmehr der Auftrag bereits erworbenes Vertrauen und Ansehen voraus? Weiter fragt man: wo bleibt Logroscino zwischen 1733 und 1738? Warum schreibt er auch in den vierzehn Jahren bis 1752, wo man ihn mit Ausnahme von 1746 stetig verfolgen kann, doch verhältnismäßig so wenig? Schon aus diesen Einwürfen ergibt sich, daß für die äußere Lebensgeschichte Logroscinos noch sehr viel zu tun ist. Steht ja nicht einmal sein Geburtsjahr fest und wenn es Florimo[1]) »gegen 1700« setzt, so scheint das ein zu frühes Datum zu sein. In diesen Dingen Klarheit zu schaffen, ist Aufgabe der Italiener.

Sicher ist dagegen, daß Logroscino eines bedeutenden über Neapel hinausreichenden Rufs genoß. Die Repertoirbeweise hierfür beschränken sich zurzeit allerdings nur auf zwei Stücke: 1748 wird in Rom, wo Burney[2]), jedoch ohne Werke zu nennen, den Logroscino schon zehn Jahre früher erwähnt, nach Ausweis der Partitur des »Giunio Bruto« und 1765 in Venedig[3]) eine »Gelosia« des Komponisten aufgeführt. Daß Ademollo[4]) diese römischen Daten und den Namen Logroscinos überhaupt übergeht, zeigt an einem besondern Fall, wie es statistisch um den Komponisten steht, und daß wir ja nicht meinen dürfen alle Spuren seiner Werke zu besitzen. Die venezianische Aufführung wird durch die Einzelheiten, die über sie bekannt sind, wichtig. Die »Gelosia« wird zwar als ein dramma giocosa in tre atti angezeigt, aber das Personenverzeichnis teilt sich in 2 parti serie und in 5 parti buffe und von dem Textbuch, das leider in öffentlichen Bibliotheken nicht mehr zu finden ist, heißt es: Poesia nuova di un autore bolognese. Warum eine neue Dichtung? Wohl, weil den Buffoopern Logroscinos Texte im neapolitanischen Dialekt zugrunde lagen, den man in Oberitalien nur mühsam verstand. Dann aber auch noch darum, weil diese Vorstellung eine Art Gedenkfeier für den unlängst verstorbenen Komponisten sein und einen Gesamtabriß seiner Kunst geben sollte. Daher die parti serie in dem dramma giocoso; sie sollten Logroscino auch als den Verfasser des »Ricciardo«, der »Semiramide«, des »Giunio Bruto«, der

[1]) Florimo a. a. O.

[2]) Ch. Burney: General History of music. IV, S. 573.

[3]) Taddeo Wiel: I Teatri Musicali Veneziani. S. 259.

[4]) Al. Ademollo: I Teatri di Roma 1888.

»Griselda« und in seiner Bedeutung für die opera seria zu Ehren bringen. Die Musik wird man verschiedenen Werken entnommen haben. Als direkten Beweis zeitgenössischer Schätzung Logroscinos hat also diese venezianische Aufführung sehr viel zu bedeuten und bildet eine Stütze der hohen Stellung, die er in der Literatur einnimmt. Überall werden ihm besondere Verdienste um die opera buffa zugeschrieben. Gerber nennt ihn schlechtweg deren Schöpfer[1]; die besser unterrichteten Schriftsteller kommen darin überein, daß er das Finale erfunden, aber auch darüber hinaus sich durch eine ganz ungewöhnliche vis comica ausgezeichnet habe. Der älteste dieser Zeugen, De Laborde[2], erklärt den Logrorgino (!) als »le Dieu du genre bouffon« und als das Muster fast aller späteren Komponisten, ein zweiter Franzose, Framery[3], beschreibt dann zuerst die Methode der Finales des Logroscino ausführlicher, ein Anonymus von 1819 überträgt diese Beschreibung mit einigen Zutaten ins Italienische[4] und letztere Quelle ist die einzige, aus welcher Florimo[5] — mit Berufung auf »diverse biografie« — seine Charakteristik Logroscinos, und zwar Wort für Wort, geschöpft hat. Die Hauptstelle lautet:

Die ersten Beiträge zur burlesken Oper haben wir Leo, Pergolesi und Hasse (il Sassone) zu verdanken; aber Logroscinos ursprüngliches und fruchtbares Talent übertraf diese Zeitgenossen durch den Schwung, den Reichtum und die Liebenswürdigkeit seines Stils und gab für die Entwickelung dieser Art von Drama die eigentliche Grundidee. Er war der Erfinder der Finales in der opera buffa . . . ., indem er jeden Akt mit einem Stück schließen ließ, dessen Hauptmotiv, zuerst von einer einzigen Stimme vorgetragen, sich zum Duett, Terzett und Quartett erweiterte und dabei fortwährend von neuen melodisch und harmonisch gleicherweise schönen Einfällen unterbrochen wurde, bis es endlich als Thema eines gefälligen und außerordentlich wirkungsvollen Chors erschien. Viele Jahre hindurch war Logroscino der einzige Vertreter dieser Form und hatte keinen Konkurrenten. Aber die Gunst, die allmählich die Werke Piccinis, der ursprünglich den Spuren Logroscinos folgte . . . ., begegnete, ließen ihn merken, daß seine Beliebtheit sich verringerte und daß ein freiwilliger Rückzug geraten war.

Florimo hat dann allen neuesten Schriftstellern als Autorität gedient. Erst Dent[6] widersprach mit dem Hinweis, daß eine

[1]) L. Gerber: Historisch biographisches Lexikon der Tonkünstler (1790) unter: Logrorgino (!).

[2]) De Laborde: Essai sur la musique. Paris 1780.

[3]) Encyclopédie Methodique, darin: Musique, publiée par M. M. Framery et Ginguené.

[4]) Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli etc. In Napoli 1819.

[5]) Florimo a. a. O. II, 322.

[6]) E. I. Dent: Alessandro Scarlatti. London 1905.

Art von Finale schon bei Scarlatti, Vinci und Leo da sei. Daraufhin hat dann Giacomo Leo den Logroscino als eine Art Usurpator behandelt und in die Rolle des Angeklagten versetzt. Da trifft sich's denn mit der Auffindung des »Governatore« sehr gut. Was es mit den Finales bei Scarlatti und Genossen auf sich hat, wissen wir. Es sind Duette, Ensemblestücke, Chöre einfachster Art und bescheidenen Umfangs, die das Schlußstück vor den vorhergehenden Sätzen durch nichts als durch Mehrstimmigkeit, durch volleren Wohlklang herausheben. Sie sind zudem bei den Genannten, namentlich bei Vinci keineswegs die Regel. Sehen wir uns dagegen nun das erste Finale von Logroscinos »Governatore« an. Zum Verständnis der Situation bedarf es nur eines kurzen Worts: Don Giulio, der Governatore eines kleinen Orts in der Bucht von Neapel, ein Dorfschulze und Mädchenjäger vom Schlage des Adam in Heinrich von Kleists »Zerbrochenem Krug«, hat sein Auge auf die Zofe Flavia geworfen und, um die Bahn frei zu bekommen, soeben gegen ihren Liebhaber Ciccio, der durch kleine Respektsmängel eine Handhabe geboten, einen Haftbefehl aufgesetzt. Verhör und Verhandlung haben sich in der Form einer einfachen Rezitativszene abgespielt. In dem Augenblick, wo Don Giulio Ernst macht, bricht Flavia in die Worte aus: »Deh Signor la man sospeñi usw.« d. i. zu Deutsch: »Ach mein Herr, noch einmal Gnade usw.« Der Governatore antwortet: »Nenna mia, vuò che s'impenni!« = »Liebchen, nein, der Kerl muß hängen!« und als Ciccio, der auf so Schlimmes nicht gefaßt war, mit »Uh m̃alora manc' a'ntiso usw.« = »Hölle, das war nicht erwartet usw.« einfällt, ist das Finale im Gang. Es muß, da keine Beschreibung den Anblick des Tatbestands ersetzen kann, und da es auf diesen ankommt, hier wörtlich und vollständig gegeben werden (s. Notenbeilage).

Es ist gar nicht so leicht diesen Satz formell genau zu klassifizieren. Der Besetzung nach wäre er ein Terzett mit Begleitung des Streichorchesters und des Continuo, aber er kümmert sich nirgends um die üblichen, schulmäßigen Gesetze und Effekte des Terzetts. Dem Umfang nach, der genau 100 Takte beträgt, ist er ein bescheidenes Gebilde, aber, wie das viele berühmte Sätze aus alter Zeit tun, wirkt er durch die Gruppierung und das innere Leben der Gedanken weit über seine wirkliche Größe hinaus. Will man ihn endlich mit einer der in der Scarlattischen Periode herrschenden Form geschlossener Operngesänge vergleichen, so fügt er sich erst recht nicht. Weder

das Schema des zwei- oder dreiteiligen Lieds, noch das der dreiteiligen Arie, noch das des Rondos liegt zugrunde. Die nächste und natürlichste Ordnung, die sich beim Überblicken der ganzen Notenmasse bietet, ist eine zweiteilige. Der 45. Takt (mit der Fermate) bildet die Scheide der beiden Teile: Von da an werden Text und Musik wiederholt, aber das da capo ist völlig frei, besonders in der Musik. Flavia z. B. wiederholt im zweiten Teil die Worte, die sie im ersten an den Don Giulio gerichtet, aber in anderen Tönen, wie in der Verwirrung, wie einen ängstlichen, letzten Versuch. Nur das eine Motiv aus dem 1. Teil — es tritt hier im 31. Takt in der Partie der Flavia ein:

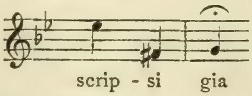
— kehrt im 2. Teil nicht bloß wieder, sondern es gewinnt hier die Herrschaft über den Satz; vom 57. Takt ab erscheint es bald in dieser, bald in jener Umbildung, sooft Flavia oder D. Ciccio den Mund auftun. Es ist das Angstgefühl der beiden, und als ihr Bemühen, den D. Giulio zu begütigen, fehlgeschlagen ist, tritt in ihrer Stimmung die Desperation in den Vordergrund. Mit einem Ausbruch von wütenden Verwünschungen schließt D. Ciccio den Satz und den Akt.

Das in Rede stehende Finale ist also der Form nach ein in 2 Teile zerlegbarer Satz, aber im speziellen ist diese Form aus der Situation heraus ganz selbständig entwickelt. Und das scheint der Punkt zu sein, in dem das Finale Logroscinos ein Kunstwerk sui generis bildet. Wir haben nun allerdings auch jetzt noch kein größeres Beweismaterial als die beiden Finales des »Governatore«. Von ihnen unterscheidet sich das zweite vom ersten dadurch, daß es ein Quintett und daß es der Situation entsprechend — man sucht einem ungeschickten, aber leidlich vernünftigen Menschen einzureden, daß er ins Irrenhaus (al Masto Giorgia all' incurabili) gehöre — absichtlich und stark possenhaft gehalten ist. Letzterem Umstand zufolge wird viel auf Naturlauten: »tu tu tu usw.« oder »zur zur zur usw.« gesungen, es platzen in den Solosatz häufig fünfstimmige Stellen hinein und es nimmt endlich viel öfters als beim ersten Finale die folgende Stimme das Motiv der ersten auf. Aber ein eigentliches Hauptthema hat auch das zweite Finale nicht, und die beiden Stücke stimmen im wesentlichen, nämlich im freien, ungebundenen Aufbau überein. Dadurch sind wir ziemlich berechtigt anzunehmen, daß wir bei dem mitgeteilten Satz vor dem Typus

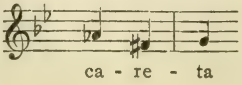
der Logroscinoschen Finales stehen. Ist das aber der Fall, so ist die nach Framery vom Anonymus gegebene Definition dieses Phänomens falsch. Dieser nach ruhte das Wesen des Logroscinoschen Finales auf der häufigen, durch eingeschobene Gegensätze in der Wirkung gehobenen Wiederholung eines Hauptthemas kurz gesagt auf geist- und kunstreicher Verwendung der Rondoform. Wo aber ist hier bei Logroscino ein Hauptthema, wo eine Rondoform? Schon Framery hat den Logroscino nur von Hörensagen gekannt, und für ihn die Charakteristik benutzt, die dem Finale des Piccini zukommt. Auf letzteren und auf die Finales der »Buona figliuola« paßt sie Satz für Satz. Denn Piccini ist der Virtuos des dramatisierten Rondos und hat mit diesem vor dem Logroscinos den Vorteil einer festen und fertigen, für sich allein wirkenden musikalischen Form voraus. Mit diesen Piccinischen Finales bekamen auch solche Komponisten das Publikum in die Hand, deren Fähigkeit, Handlung, Charakter, Situationen aufzufassen und sprechen zu lassen, nur schwach war. Logroscino dagegen läßt die Musik seines Finale ganz aus dem dramatischen Element herauswachsen; aus ihm kommen ihm nicht bloß die Motive, sondern auch die Form, in der er sie entwickelt. Das scheidet ihn auch von vermeintlichen Vorgängern. Wer sich ohne weitere Quellenstudien einen Begriff von dem sogenannten Finale der Scarlatti, Leo, Vinci, Pergolesi machen will, braucht bloß in Dent das Quartett aufzuschlagen, das bei A. Scarlatti einen Aktschluß des »Tito Sempronio Gracco« bildet[1]). Da haben wir einen Satz, der aus einem Hauptthema entwickelt ist, welches die vier Stimmen ziemlich gleichmäßig speist. Sie variieren dessen Grundstimmung anmutig und sinnreich, gewissermaßen mit Gleichnissen, aber es passiert im ganzen Stück nichts, was man nicht aus den ersten Takten schon ersehen kann, und keiner der vier Sänger des Scarlatti unterscheidet sich in etwas Wesentlichem vom anderen. Das soll durchaus nicht ein Vorwurf gegen den über Tadel erhabenen Scarlatti sein; der Text gab ihm gar keine Gelegenheit zu einem Finale im wirklichen Sinn dieses Worts. Aber auch Logroscino hätte sich keines Kunstfehlers schuldig gemacht, wenn er die Schlußworte des ersten Akts des »Governatore« einfach als Secco-Rezitativ, die Hauptstellen durch einige Exklamationen und Glossen des Orchesters unterstrichen, komponiert hätte. Hundertmal vor ihm und zehntausendmal nach ihm sind in komischen

[1]) Dent, a .a .O .S. 186.

Opern der Italiener ähnliche Szenen der Spannung und der kleinen Krisen im allereinfachsten Stil komponiert, bei Franzosen, Engländern, Deutschen gar dem bloßen gesprochenen Dialog überlassen worden. Darin liegt aber eben ein Stück von Logroscinos Talent, daß er erkannte, wie sich solchen bisher unbeachtet gebliebenen Vorwürfen dramatische Musik abgewinnen ließ und daß er das sofort auch praktisch bewies. Da war denn der erste und der Hauptererfolg, den er mit seiner Art des Finale erreichte, der, daß die Eigenheit der Charaktere aufs deutlichste auflebte und zugleich die Komik der ganzen Situation sowohl gesteigert wie verfeinert wurde. Man denke sich den Text im Rezitativ: da würden die drolligen Mahnungen der Flavia die köstliche Naivetät verlieren, die herauspolternden Schimpfworte des Ciccio würden grob und die grimmigen Erklärungen des Don Giulio brutal wirken. Hätte Logroscino mit seinem Finale nichts weiter getan, als mit dem Beispiel der beiden Männer gezeigt: wie man wilde Instinkte mit dem Zügel gesitteter Melodie bändigt, so würde ihm die komische Oper bereits dafür zu großem Dank verpflichtet sein. Aber der Triumph seines Talents erstreckt sich viel weiter. Wie fest umrissen stehen die drei Personen der Szene da: Flavia als das schüchterne, sittige, verschämte Mädchen, das die gemeinen Pläne des Governatore gar nicht faßt, das den bedrohten Geliebten immer noch mahnt: hübsch höflich — »civirta!« — zu sein. Sie erreicht's ja auch, daß der cholerische, schnell ausfallende Ciccio mit ihr eilig eine ganze Weile um careta und compassione, um Mitleid und Barmherzigkeit bittet. Erst am Schluß, als er sich verloren sieht, entladet er den ganzen Groll mit einer Flut von Tiernamen. Doch da hat auch Flavia die Fassung verloren; als das Urteil gesprochen ist, erklärt sie: die Wut einer ganzen Meute von Hunden erfülle sie, und in äußerster Empörung und zugleich halb wie ungläubig wiederholt sie Don Giulios: »carceretur — scripsi gia« = ins Gefängnis — hab's geschrieben. Dieses

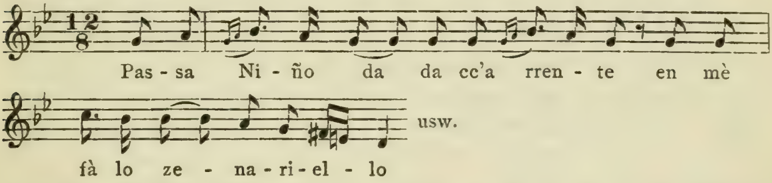


des Don Giulio ist aber ein empörender Ausdruck des Hohns, eine Umbildung oder Verzerrung des



der kindlich vertrauensvollen Bitte, die das Liebespaar dem Tyrannen so oft zugesungen hat. Dieser Zug ist vielleicht der meisterlichste in dem von Logroscino entworfenen Bilde ländlicher Komitragik. Denn er enthüllt das Wesen des Governatore bis auf seine letzte Blöße. Der Patron, der so freundlich und liebenswürdig die Nenna mia anredet und ganz beiläufig ihrem Ciccio den Hängetod androht, ist im Grunde eine ganz schlechte Seele. Kann man sich darüber im 1. Teile des Finale noch täuschen, so wird's im 2. vollständig klar und auch in dieser Klarheit, mit der ein Hauptpunkt der Situation entwickelt wird, liegt ein Teil von Logroscinos Komponistenwert.

Sollte auf die Details des Finales eingegangen werden, so müßte man u. a. auf seinen volkstümlichen Einschlag hinweisen. Gleich im 5. und 6. Takt treffen wir auf ihn. In Pergolesis »Lo frate innammorato« [1]) lautet der Anfang der ersten Kanzone ganz ähnlich:



und endlich klingt die Stelle auch ganz leicht an die weltberühmte Kanzonetta »Tre Giorni« an, die immer dem Pergolesi zugeschrieben worden ist. (Spitta reklamiert sie bekanntlich für Rinaldo di Capua [2]).) In der Gesamtheit würden auch diese Einzelbetrachtungen darauf hinauslaufen, daß in Logroscinos Finale der Dramatiker den Musiker geführt hat und daß der Satz ein architektonisches Neutrum ist, das als eine Art »unendlicher Melodien« mehr zum Rezitativ als zur geschlossenen Form neigt. Dem künstlerischen Charakter des Komponisten macht diese Anlage Ehre, seiner Popularität wird sie weniger Vorschub geleistet haben, denn die große Menge hat zu keiner Zeit mit einer Musik, die rein sachlich vorwärtsschreitend, auf Wiederholungen, auf bequeme Anhaltspunkte und Orientierungsmittel verzichtet, viel anzufangen verstanden. Darum stellt Monteverdi in die lange, bewegliche Klage seiner Arianna einen Refrain hinein und mit diesem Refrain und der dazu gehörigen Rondoform hat, wie der Anonymus richtig erzählt, Piccini dem Logroscino

[1]) Bibliothek des Kgl. Konservatoriums zu Neapel.
[2]) Ph. Spitta: Musikgeschichtliche Aufsätze 1894. S. 159ff.

als Finalkomponisten bald den Wind aus dem Segel genommen. Früher wurden seine Finales bewundert und wirkten durch den Reichtum an situationsgemäßen Einfällen; als ein andrer kam, der zu der gleichen dramatisch guten Leistung noch eine leichtere und pointierte Übersichtlichkeit fügte, verlor Logroscino an Interesse. Das Piccinische Finale war nicht unbedingt besser, aber es war wirksamer.

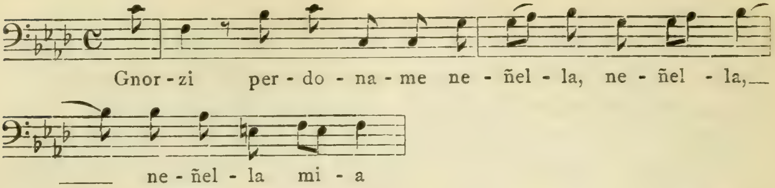
Es lag im natürlichen Lauf der Dinge, daß Logroscino in seinem Hauptstück überholt, nun überhaupt beiseite geschoben wurde. Wir haben aus der Literatur gesehen, wie schnell und wie gründlich er vergessen wurde. Damit aber traf die opera buffa ein großer Schaden. Denn heute, wo die Spezialfrage des Finales ihre akute Bedeutung verloren hat, sehen wir, daß sie überhaupt für die Gesamtleistung Logroscinos gar nicht den Ausschlag gibt. Auch wenn er seine Aktschlüsse in der einfachen Art der Vinci und Pergolesi gehalten hätte, würde er ein hervorragender Meister der opera buffa und eine Größe in der Geschichte der Gattung bleiben, da ihm diese nicht bloß die Einführung des dramatischen Finales, sondern überhaupt eine allgemeine Bereicherung und Erweiterung ihres Stils verdankt. Mit Logroscino blüht in der komischen Oper mit einem Schlage ein Reichtum an Formen auf, aus den kurzen, meist einaktigen Intermezzis werden regelrechte dreiteilige Dramen. Logroscino vermehrt die Arten der melodischen Stücke und stellt zugleich für die Entwickelung der Melodie neue Methoden auf. Er hat dadurch für die neapolitanische opera buffa eine ähnliche Bedeutung wie J. Haydn für die Symphonie, oder wie Mozart für das deutsche Singspiel.

Die enge Beziehung, die in Italien von den Zeiten alter Kultur her bis heute zwischen jeglicher Kunst und Volksleben besteht, hat auch der großen, der mythologischen Oper des 17. Jahrhunderts nicht gefehlt, wenigstens nicht von der musikalischen Seite. Viel stärker jedoch beseelte sie die opera buffa, die ja dichterisch als Protest gegen den aus Griechen- und Römerwelt geborgten, gesungenen Mummenschanz des dramma in musica ins Leben trat und ihm gegenüber die Rechte von Gegenwart, von Land und Leuten zur Geltung zu bringen suchte. Die Musik verstärkte nun diese Tendenz äußerst entschieden. Leider haben wir noch keine Arbeit, die den Volksquellen der neapolitanischen opera buffa systematisch nachgeht. Aber jeder, der ein Dutzend Werke aus der Frühzeit der Gattung gesehen hat, ist darüber erstaunt, wie es in ihren Melodien von Pro-

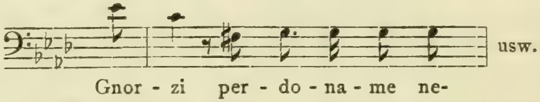
vinzialismen und von Wendungen wimmelt, die im süditalienischen Volksgesang oder in der Zigeunermusik noch heute leben. Diese Erscheinung ist keine ausschließliche Eigentümlichkeit der neapolitanischen Buffooper, sondern sie zeigt sich schon vorher in den ernsten Musikdramen des Scarlatti. Unter seinen Nachfolgern nützen Vinci, Pergolesi und Porpora dieses volkstümliche Element auch für die opera seria immer ersichtlicher und absichtlicher aus. Aber erst in der opera buffa der Vinci und Pergolesi kommt es damit zu einem offenbaren Schaden, zur Formenverarmung und namentlich zu einem Übergewicht des beliebten Sicilianos, das auf die Dauer belästigt. Fast die Hälfte aller melodischen Stücke fällt in den Intermezzis und Operettchen der beiden letztgenannten Komponisten auf diese ja an und für sich sehr reizenden und, wie bekannt, auch sehr wandlungsfähigen $^{12}/_{8}$-Takte. Die Lazzaroni von Neapel müssen in diesem Artikel noch unersättlicher gewesen sein, als ihre venezianischen Kollegen beim Verbrauch von Barkarolen im $^{3}/_{2}$-Takt. Da hat nun Logroscino eingegriffen und gezeigt, daß man sich dem Volke auch, ohne in Sicilianos des Guten zuviel zu tun, verständlich machen kann. Er beschränkt diese Leibsorte seiner Vorgänger und Mitbewerber auf ein Vierteldutzend. Der Gewaltstreich scheint ihm aber nicht geschadet zu haben, denn in dem Jahrzehnt von 1744—54 gehört er nach Ausweis von Florimos Statistik [1]) wirklich unter die Lieblingskomponisten des Teatro Nuovo. Nur er ist wiederholt an dieser Bühne im gleichen Jahre mit zwei Werken oder Jahr auf Jahr ohne Zwischenmann vertreten. Logroscino machte eben diesen Ausfall an Sicilianos auf vielfältige Weise wieder gut: durch den Wechsel verschiedener Formen, durch die damit verknüpfte Erweiterung der Charakteristik, durch originellen Ausbau des inneren Teils der Stücke, durch Erfindung ganz neuer Grundrisse. Mit Vorliebe verwendet er unter letzteren eine vierteilige Satzfolge: a) das Hauptthema in breiter Ausführung, b) dasselbe in der Oberdominant variiert und umgebildet in mindestens gleicher Länge, c) einen kurzen Gegensatz, d) da capo von a. Ein Hauptbeispiel für diese vierteilige Arienform (Atto I, Sc. 8) ist:

---

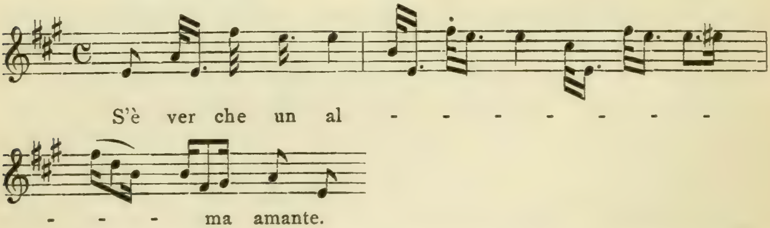
[1]) Florimo a. a. O. IV, S. 116ff.



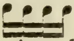
Mir ihr will sich der Liebhaber vor seinem Mädchen wieder reinwaschen und da er ziemlich viel auf dem Kerbholz hat, genügt ihm die einmalige Bitte nicht, sondern nach dem Schluß des ersten Teils (vom 30. Takt ab) wiederholt er sie

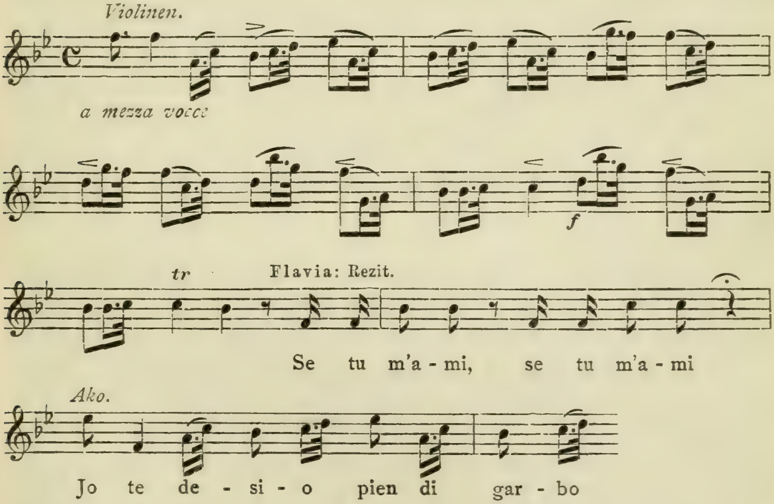


sofort, aber dringlicher und im vollen Umfang. Und so wie hier ist die vierteilige Arie dem Logroscino überall das bevorzugte Verständigungsmittel in schwierigen, unsicheren, unklaren Verhältnissen. Die übliche dreiteilige da capo-Arie hat Logroscino auch. Ein sehr schönes Exemplar, durch Innigkeit des Mittelsatzes ausgezeichnet, bietet sich in der Nr. 6 des 1. Akts, wo Don Celio seiner Rosalba Treue schwört:



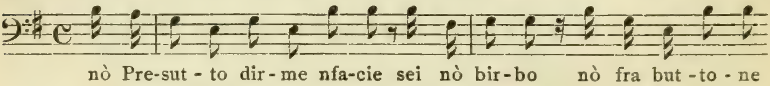
Das Thema hat die freien neapolitanischen Vorschläge, welche für die liebenswürdige Naivetät des Stammes so bezeichend sind und die Logroscino ähnlich wie Trajetta in allerlei Spielarten liebt. Die dreiteilige da capo-Arie aber stellt er im ganzen hinter die vierteilige zurück, und wenn er sie anwendet, bringt er sie meistens mit überraschenden und fesselnden Abweichungen. Die Einfügung von Rezitativstellen ist darunter eine der häufigsten. Gelegentlich gibt er einen ganzen Mittelsatz im Deklamationston und läßt die Streicher dazu tremolieren, so daß man sich vor einem Recitativo obligato und vor einer Szene um Leben und Tod glaubt, während es sich nur um einen kleinen Ärger handelt. Bekanntlich gehört geschickte

und maßvolle Übertreibung zum Handwerk des Buffokomponisten; in der hier geschilderten, besonderen Art darf sie auf die Erfindung des Logroscino zurückgeführt werden; sie kommt weder in den neapolitanischen, noch den venezianischen Intermezzis der vorausgegangenen Zeit und so drastisch auch nicht bei den in Betracht kommenden Vertretern komischer Theatermusik in Rom und Florenz vor. Nur O. Vecchis »Anfiparnasso« kann sich da mit dem »Governatore« messen. Weil aber Logroscino die für den vorliegenden Fall charakteristischen Sechzehntel der Geigen so häufig braucht, hat er sich die Notierung mit einer Abkürzung erleichtert: durch den ganzen »Governatore« schreibt er statt  = •. In den ersten Teilen der Arien bevorzugt Logroscino kurze rezitativische Einwürfe von 1 und 2 Takten, gewöhnlich ohne Begleitung und darum sehr spannend. Zuweilen schaltet er solche Rezitativbruchstücke zwischen Vorspiel und Arie ein, wie z. B.: Akt 1 Nr. 3:



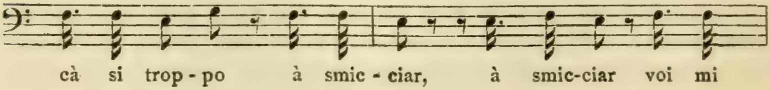
Flavia ist der Liebe ihres Ciccio ganz sicher, aber sie will ihn durch den Zweifel ein wenig erschrecken, und damit dieser Zweifel besonders ernst und entschieden erscheint, reißt sie die Worte ganz aus dem Zusammenhang und der poetischen Sphäre heraus. Der Zug wirkt beim ersten Mal realistisch witzig, da er aber mit anderen Worten an drei weiteren Stellen der Arie wiederkehrt, soll er unverkennbar der tieferen Aufgabe dienen: zu zeigen, wie es im Innern des Mädchens kämpft. Die Arie

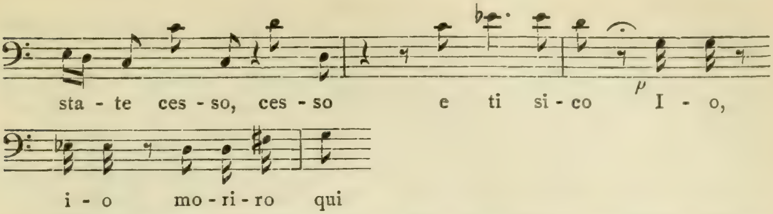
ist eine der bedeutendsten in der ganzen Oper und zeigt Logroscinos große Kunst in der Zusammenschmelzung heterogener Stilelemente und in der Veranschaulichung konträr brodelnder Stimmung besonders glänzend. Da stehen nicht bloß Rezitativ und Gesang, sondern auch Diatonik und Chromatik, Takt- und Tempoarten gegeneinander, und alle diese Gegensätze dienen doch nur dem einen Ziel: uns die Größe der Liebe des Mädchens lebendig zu zeigen. Ein der Form nach besonders originelles Gesangstück ist im 2. Akt die Nr. 7 Ciccios:



Es kommt kaum zu einer richtigen Melodie, sondern der Sänger wettert im schnellsten Zungenschlage die Akkordtöne erst dieses, dann die jenes Dreiklangs durch, dann kommt wieder Rezitativ mit Fermaten und Generalpausen, am Schluß wird gar ein Duett aus dem Solo: Flavia mischt sich ein, ebenfalls mit einem Schimpfwort. Der Dichter hat bei der Stelle an nichts als an Rezitativ gedacht, Logroscino aber schnell gefunden, daß sich ihr mehr abgewinnen ließ: eine richtige Buffoszene en miniature. Die Ingredienzen dieses zur Zeit des »Governatore« noch keineswegs eingebürgerten Stils zeigt er so ganz nebenbei in Reinkultur vor. Ein kolossales Talent und eine Originalkraft.

Wie wir es bei diesem Beispiele mit der ganz ungewöhnlichen Entwickelung eines kurzgefaßten Stücks zu tun haben, so überraschen andere Stellen mit der eigenen und neuen Kombination solcher kurzen Formen. So im 2. Akt die 9. Szene, die der Entzweiung und Aussöhnung von Flavia und Ciccio. Der Dichter hat für diesen Vorwurf 3 Arien gegeben, Logroscino hält sie kurz und verbindet sie durch Rezitative zu einer einzigen Szene, zu einem Ganzen, das wie Positiv, Komparativ und Superlativ in einem Atem wirkt, den Zuhörer erheiternd und zugleich rührend. Als dieser Ciccio im unvernünftigen Zwist von der Flavia zürnend, brechend fortgelaufen ist, fällt ihm ein, daß er nun ohne die Genossin durchs Leben muß und da singt er:





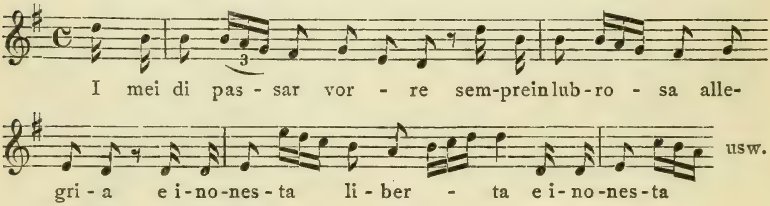
Es gibt wenige Stellen in der Vokalmusik, wo ein plötzliches Moll so elementar wirkt.

Von den weiteren zahlreichen Fällen origineller Führung der Form sei noch einer angedeutet (1. Akt, 8. Szene). Crispino borgt sich die Laute Ciccios, um seiner Flamme ein Ständchen zu bringen. Er ist aber als Spieler und Sänger gleich schwach. Die Laute gibt einen falschen Ton nach dem anderen und der Gesang bleibt beim Anfang »Tu sei« stecken. Hilflos, suchend wiederholt Crispino das »sei«, bis die Umgebung höhnend und lachend mit »sei, sette, otte« einfällt. Ein zweiter und dritter Anlauf mißglücken ebenfalls schon in den ersten Takten, endlich nimmt Ciccio sich der Sache an und entwickelt aus den greulichen Klängen einen ganz hübschen Siciliano. An der Idee, in der opera buffa das Musik- und Operngewerbe zu parodieren, hat Logroscino, wie bekannt, kein Eigentumsrecht, aber die Art wie er sie hier verwirklicht hat, war keineswegs gemein und doch sehr naheliegend.

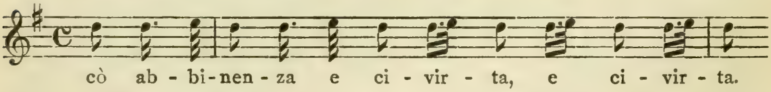
Wie vorhin erwähnt, ging jedoch Logroscino über seine bedeutendsten Vorgänger nicht bloß durch die Mannigfaltigkeit und die neuen Ideen in den Außenformen der Gesänge hinaus, sondern er trug auch sehr viel zur Bereicherung und Belebung des inneren Stils bei. Zum großen Teil wird das ihm eigene System des Periodenbaus und der Satzentwickelung schon durch die bisher gegebenen Beispiele klar geworden sein; im ganzen und im wesentlichen kommt es, wie bei den meisten wichtigen Wendungen der Stilgeschichte auf eine freiere Mischung vorher gesonderter Ausdrucksmittel, auf elastische Übergänge zwischen den verschiedenen Kreisen des Empfindens und Anschauens an. Nur eines der von Logroscino neu eingeführten Stilelemente tritt aus dieser Kategorie heraus. Es ist die Bildung melodischer Abschnitte und Perioden durch Wiederholung kurzer Motive. Mit solcher Motivwiederholung arbeiten ja alle Komponisten, die Vertreter der Buffooper nur viel reichlicher als andere. Aber kaum einer so reichlich und mit solcher Vorliebe wie Logroscino und — darf man hinzufügen — auch mit so großem

Glück. Er geht mit seinen Wiederholungen häufig bis ans Äußerste, aber er überschreitet nie die Linie, jenseits deren die Unnatur beginnt; in den meisten Fällen verstärkt er durch dieses Mittel den Eindruck der Volkstümlichkeit, der seiner Musik wie der seiner Mitarbeiter von Haus aus eigen ist. Zeichen der Armut sind sie keinesfalls; geht ihnen doch ein ungewöhnlich starker Reichtum von Motiven in der Melodiebildung und eine ganz außerordentliche Beweglichkeit der Phantasie zur Seite. Aber sie gehören mit zu seinem Signalement, und daß der »Governatore« in dieser Beziehung, in der Verwendung der Wiederholung und zugleich in der Buntheit und Unbefangenheit der Einfälle mit den verbürgten Logroscinofragmenten in der Bibliothek des Konservatoriums zu Neapel und im British Museum übereinstimmt[1]), ist ein Grund mehr, an seine Echtheit zu glauben.

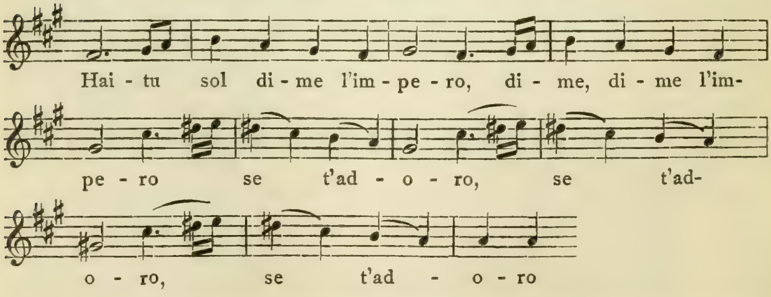
Auch von diesen Wiederholungen haben die obigen Beispiele bereits ein Bild gegeben, es kann indes noch durch einige Zitate ergänzt werden. In der Nr. 1 des 1. Akts singt Leonora:



und gleich darauf Flavia:

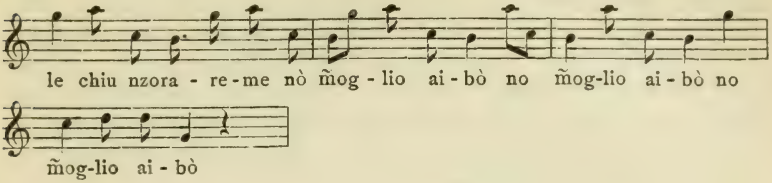


Crispino bringt (1. Akt Nr. 9) das eine Motiv:



[1]) In Neapel das Duett (Baß und Sopran) »Dame sia bella etc.«, in London die Arie: »Nenna mia, cara e composta etc.«

gleich fünfmal, Gianserio (in Nr. 11 des 1. Akts) ein anderes

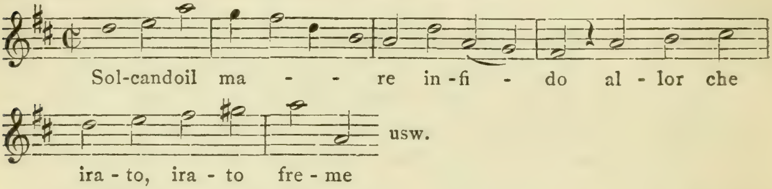


noch öfter.

Alle diese Wiederholungen dienen dem Ausdruck, im ersten Beispiel dem des Behagens, im zweiten und dritten dem der Herzlichkeit, im vierten bekräftigen sie, daß es dem Gianserio mit seiner Versicherung Ernst ist, wollen überzeugen. Auch hier also komponiert Logroscino als Dramatiker und zeigt sich als eine über das Handwerk weit hinausragende geistige Kraft.

Wenn nun vorstehende Ausführungen die Ansicht vertreten, daß dem Logroscino, soweit das am »Governatore« sich verfolgen läßt, nicht bloß wegen der Finales, sondern wegen der Originalität und Wirksamkeit des Stils überhaupt eine hervorragende Stellung in der Geschichte der opera buffa wirklich zukommt, so wollen sie doch nicht den Eindruck erwecken, als ob die Oper aus lauter Kabinettstücken bestände. Es sind Wertunterschiede vorhanden, zum Teil lassen sie sich gleich äußerlich merken: die Arien, die ohne Vorspiel gewissermaßen in mediam rem führen, sind durchschnittlich auch die innerlich frischeren. Zweitens ist dem Komponisten bei der Darstellung erregter und verwickelter Zustände wohler als wenn er ruhige Gefühle zu äußern hat. Wohl findet er auch für Zärtlichkeit und Sehnsucht wunderhübsche, trauliche Melodien, aber wenn er einen Zornigen oder einen gemischten Charakter z. B. einen Menschen, der in die Enge getrieben, noch sein gespreiztes Wesen beibehält, zu schildern hat, ist er reicher an kleinen Einfällen. Neben diesen kleinen Unterschieden, bei denen immer Logroscino zu erkennen bleibt, gibt es aber auch größere: unter den Arien ist ein gutes Drittel nur Mittelgut. Daran trägt der Dichter, der nur noch je einmal von Leo und von Cocchi, und sonst nicht wieder in Betrieb gesetzte Librettist Canica, die Hauptschuld. Es hat keinen Zweck das Sündenregister eines so gründlich toten Mannes aufzurollen, nur das muß bemerkt werden, daß im zweiten und dritten Akt die Handlung wiederholt gänzlich stockt und die komischen Personen nichts Besseres wissen als Betrachtungen über Liebe und andere Allgemeinheiten anzustellen.

Denkt man bei dieser Sachlage daran, wie um die gleiche Zeit die deutschen Liedkomponisten des Gräfeschen Kreises in einer ähnlichen Verlegenheit völlig versagten, so muß man staunen, wie sich Logroscino immer noch sehr anständig aus der Affäre gezogen hat. Er spielt in solchen Fällen ganz ungeniert opera seria. Das hierher gehörige Hauptstück des »Governatore« ist die Nr. 10 des 2. Akts, wo Rosalba nach einem gehörig ausgiebigen Vorspiel folgendermaßen beginnt:

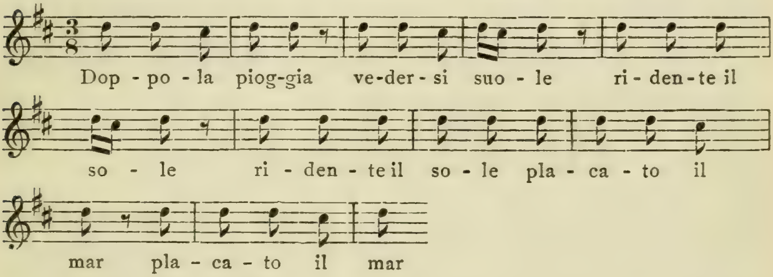


Wer kennt nicht diese echt neapolitanischen aus Pathos und Kulissenreißerei gemischten Themen, die die heroischen Szenen des italienischen Musikdramas von Scarlatti bis in die Mozartsche Zeit und länger beherrscht haben. Auch andere Stücke dieser Klasse enthält der »Governatore«, wo die unvermeidlichen Bilder vom Seesturm, von den rasenden Wellen, von den sanften Bächen und Täubchen als Gegensatz, dem Komponisten ermöglichen oder ihn zwingen, sich als Instrumentenzauberer zu zeigen. Logroscino hat bei allen diesen Stücken sein Streichorchester durch Oboen und Hörner verstärkt, und da interessiert besonders, daß er, dem Florimo nur den Durante zum Lehrer gibt, sich als ein Schüler des A. Scarlatti entpuppt. Von ihm, aus »Tigrane«, »Cambise« und anderen Werken der mittleren Zeit, hat Händel seine Doppelkonzerte; Logroscino, der sich mit einem Orchester begnügen muß, hat von demselben Meister nicht bloß im »Governatore«, sondern auch im »Giunio Bruto« das Konzertieren von Bläsern und Streichern. Es mag dabei gleich mit bemerkt werden, daß Logroscino überhaupt ein Orchestervirtuos von Rang ist, und mit wenigen Instrumenten ganz eigene Klänge und Effekte zuwege bringt. Keiner in seiner Umgebung versteht's so einzurichten, daß man gelegentlich bei einem sehr volksmäßigen Gesangstück die Begleitung einer Riesenlaute zu hören glaubt. Besonders gern spielt er auf Mandolinenklang an: Geigen und Oboen spielen die Melodie des Sängers mit, aber in lauter Sechzehnteln vibrierend.

Die Schule oder das Studium Scarlattis äußert sich aber

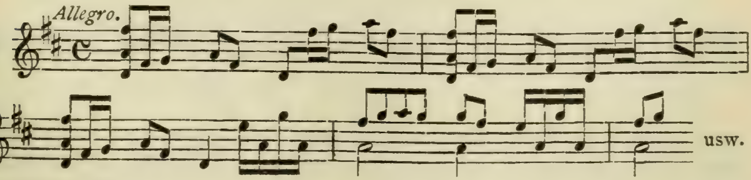
auch noch in der Führung der Form. Die 1. Szene des »Governatore« beginnt mit der S. 392 zitierten Kavatine der Leonora. Darauf folgt im Rezitativ ein Gespräch der Leonora und der Flavia. Mitten in dieses Rezitativ hinein singt nun da die Flavia das schönste Stück von Leonoras Kavatine. An diesem sinnigen Zitieren erkennt jedermann den Geist Scarlattis.

Noch sei bemerkt, daß im 3. Akt an Stelle eines Finale ein Chörchen erscheint. Seine Oberstimme lautet:

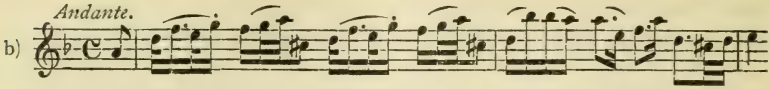


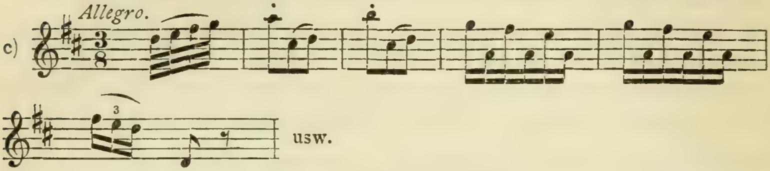
Das ist alles. Wahrscheinlich liegt in ihm einer der sogenannten Mattarellen vor, die nach Scherillo[1]) sich gleich am Anfang des 18. Jahrhunderts in den neapolitanischen Intermezzis einbürgerten, von denen aber bis jetzt bezeichnete Exemplare noch nicht aufgewiesen worden sind. Stimmt diese Vermutung, dann waren sie weniger Produkte der Kunst, als des Übermutes.

Da dieser Aufsatz für die Rechte eingetreten ist, welche Logroscino gegenüber berühmten Mitarbeitern im Fache zukommen, so verlangt es die Billigkeit auch auszusprechen, daß es auch Seiten gibt, wo er sie — wenigstens im »Governatore« — nicht erreicht. Er hat keine monumentalen Figuren von der Art von Piccinis Tagliaferro und keine Szenen, die den psychologischen Vorwurf so festhalten, wie das die meisten Nummern der »Serva Padrona« tun. Der »Governatore« hat auch eine Ouvertüre. Die Anfänge ihrer drei Sätze lauten in der 1. Violine:

a)


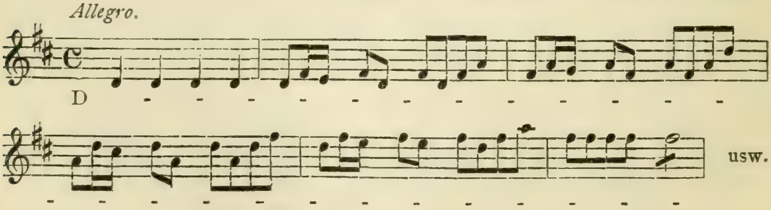
[1]) Scherillo, M., Storia letteraria dell' opera buffa Napolitana. Napoli 1883. S. 276.





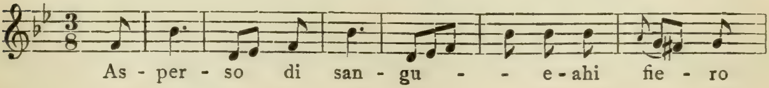
Auch der »Giunio Bruto« hat eine Ouvertüre. Ihr erster Satz beginnt:

kurz: es ist dieselbe Musik, mit der Logroscino den »Governatore« eingeleitet hat. Kein Komponist würde sich heute erlauben, dieselbe Ouvertüre für zwei Werke zu benützen; in der älteren Zeit war er dabei durch den Brauch des Parodierens gedeckt, demzufolge jedes Musikstück, wörtlich oder geändert, durch den Komponisten von seinem Entstehungsort an eine zweite oder dritte Stelle verpflanzt werden durfte. Auf ihn gestützt, konnte bekanntlich Seb. Bach einen Konzertsatz als Einleitung einer Kirchenkantate wiederbringen. Doch unterlag das Parodieren einer Bedingung: das Original und die Parodie mußten den gleichen Affekt haben. Die Neapolitaner waren es, die sich, wenigstens in der Instrumentalkomposition, über diese Bedingung hinwegsetzten und zwar nicht bloß ausnahmsweise. Pergolesi schreibt zu seinem Erstling, dem Oratorium San Guglielmo eine 3sätzige Ouvertüre (oder Symphonie) mit folgendem Eingang:



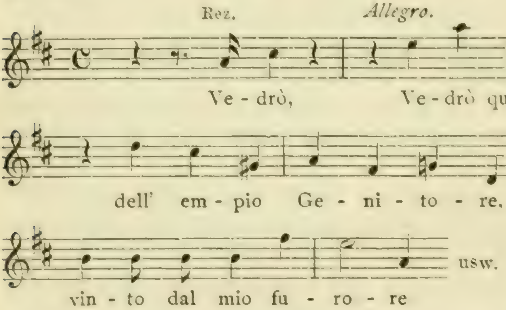
Er hat sie dann für wert befunden auch seine »Olympiade«, also eine opera seria einzuleiten und konnte da zu seiner Entschuldigung anführen, daß diese erztriviale Jahrmarktsmusik zu dem einen Stück so schlecht paßte, wie zum anderen. Dieser

mildernde Umstand — wenn's im Ernst einer wäre —, fällt bei Logroscino hinweg, denn seine Ouvertüre hat deutlich den Charakter einer Lustspielouvertüre und kann bei dem »Governatore« mäßigen Ansprüchen genügen; mit ihr dagegen ein Musikdrama einzuleiten, in dem einer edlen Frau und ihrem Geschlecht vom Schicksal übel mitgespielt wird, erscheint uns als ein sehr starkes Stück. Tatsächlich sind auch diese Mißgriffe der Neapolitaner von den zeitgenössischen Kritikern, insbesondere den deutschen, wie Mattheson und Quantz, verurteilt worden, die Neapolitaner aber störten sie nicht. In der Geschichte der Oper äußert sich Sinken und Steigen des dramatischen Geistes jederzeit am deutlichsten und sichersten an zwei Punkten: an der Behandlung des Rezitativs und an dem Gehalt der Ouvertüren. Letztere bei den Venezianern ernstgemeinte, in der Form die Spuren der antiken Tragödie festhaltende Prologe, werden schon bei Scarlatti zu allgemeiner Festmusik degradiert, in der Periode Pergolesi-Vinci-Porpora aber sinken sie zu ödem Klingklang mit etwas Empfindsamkeit in der Mitte. Dieser Gang entspricht ungefähr dem Weg, den in dieser Zeit die Auffassung des Musikdramas nahm: an der ersten Station noch eine Kunst, über der, für die Besten wenigstens, ein weihevoller Ernst lag, wird es an der dritten ein bloßes Vergnügen, ein Spaß, ein Abend mit guten Bekannten bei spannender artistischer Unterhaltung außer dem Hause verbracht! Unter diesem Zeichen steht mit der Hauptmasse der seriösen Opernmusik der Vinci und Pergolesi, den Matadoren der ersten Neapolitanischen Schule, auch der »Giunio Bruto« unseres Logroscino. Diese Leute waren Talente, aber keine Charaktere. Ein Talent und zwar höchsten Grades, zeigt unter den 22 Nummern der Oper ein gutes Drittel. Obenan steht da vor allem die Schlußszene, wo Tarquinia Abschied vom Leben nimmt: »Giusti Numi del Ciel«, die einzige Nummer des Werks, in der Logroscino das damals durch Vinci bereits berühmte Recitativo accompagnato einleitend verwendet. Von der Arie selbst genügen die Anfangstakte:

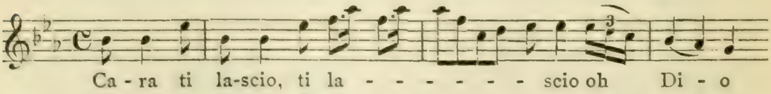


um die Art des ganzen Stücks anzudeuten. Das durch ein piano fixierte Kolorit, die Modulation schon im sechsten Takt, lassen keinen Zweifel, daß dieser Satz aus dem Innern heraus geschrieben ist; die drei tiefen Töne im 2. Takt, vom Unisono

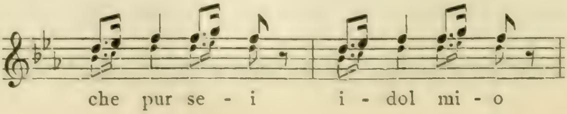
des Orchesters verstärkt, kann man die Klaue des Löwen nennen. Wie sie hier skizziert ist, hält Logroscino die Stimmung in ihrer Unheimlichkeit fest, die Sängerin stammelt mehr als sie singt, auf drei syllabische Achtelnoten kommen meistens ebensoviele Pausen, an einzelnen Stellen bricht die Verzweiflung durch. Es ist bezeichnend, daß die ganze Szene trotz ihrer außerordentlichen Länge keinen einzigen Takt Koloratur enthält. Dieser gewaltigen, aus dem Besten des italienischen Musikdramas hervorragenden Leistung nähert sich am meisten eine zweite Szene derselben Tarquinia, wo sie, die unglückliche Heldin der Oper, für die Logroscino sichtlich und rühmlich am stärksten gefühlt hat, zwischen Entrüstung und schmerzlicher Niedergeschlagenheit kämpft. Es ist die 16. Nummer der Oper: »Vedro quel cor superbo«, ihr Thema ein Typus echt neapolitanischer Heroenmelodik:



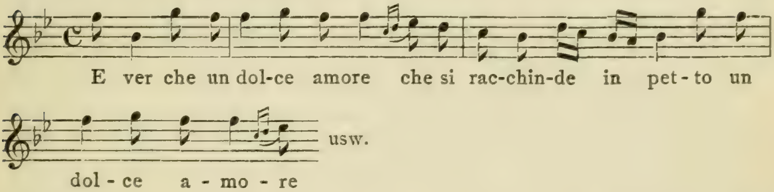
ihr Anfang ohne Ritornell. Diesen beiden Hauptnummern verwandt sind noch Titos durch den Ausdruck des maßlosen Erstaunens und der Hilflosigkeit eigene Nr. 20: »Padre mi fuggi?« und Giunios Trauer und Hoheit mischende Arie »In mezzo a tutti affanni«. Sehr bedeutend ist auch die Szene, wo Tito von der Tarquinia Abschied nimmt: »Cara ti lascio« (Nr. 20). Das ist ein Thema von der spezifisch italienischen Weichheit:



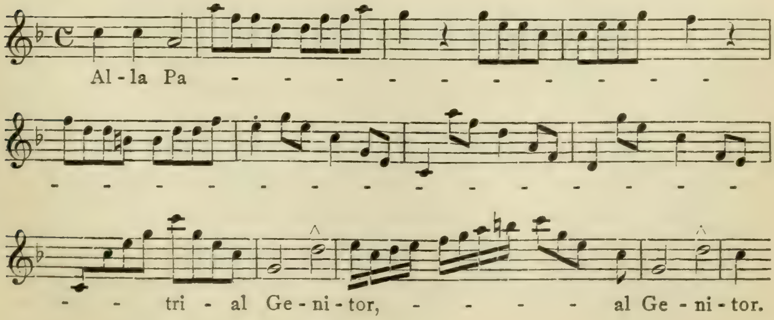
und so wie es anfängt, verläuft das Stück im einfachen tiefen Gefühl. Unter den Motiven, die das Hauptthema flankieren, sei das oft wiederholte:



auch deshalb hervorgehoben, weil es den volkstümlichen Zug auch in der opera seria aufweist. Er äußert sich hier geradezu in Bellinischen Zungen. Dem gleichen Fach, der Liebesmusik, in der die Italiener den Vorrang immer behauptet haben, gehören auch die übrigen guten Nummern der Oper an. Zum Teil sind es Meisterstücke an Innerlichkeit und herzlicher Wärme. Nur von einer, von Celios: »E ver che un dolce amore« (Nr. 11) sei noch eine Probe gegeben, nämlich der Anfang:



und zwar wegen der an sich reizenden, als Merkmal des Logroscinostils wichtigen Sextvorschläge. Leider steht diesem vorzüglichen Teil der Musik des »Bruto« ein größerer gegenüber, den nur das Herkommen und die Routine beherrscht. Die Hälfte davon sind Rachearien, nach bekanntem Rezept: — breite Rhythmen und möglichst große Intervalle zu Anfang, darauf ein tüchtiger Koloraturensturz! Unter ihnen erscheint auch ein alter Bekannter, aus dem »Governatore«, Rosalbas oben zitierte Hörnerarie: »Solcando il mare« ist hier dem Celio zu den Worten »Combattuto da più venti« in den Mund gelegt. In dieser Gruppe befinden sich, wie zu erwarten, Beweise, daß auch Logroscino sich ohne Gewissensskrupel unter die Hörigkeit der Gesangsvirtuosen gab. Den ärgsten erbringt die Anfangsnummer der Oper: Brutos »Vi sovenga in ogni istante« mit folgender Stelle:



Was wohl Benedetto Marcello zu dieser Koloratur auf Pa-Pa- gesagt hätte!

So ist auch Logroscino in der opera seria der Zeit zum Opfer gefallen, dem Talente nach hätte er sie beherrschen können! Aber muß man auch von seinem »Giunio Bruto« einen starken modischen Teil beiseitelegen, so bleibt doch ein Rest, der in den Meisterschatz italienischer Musikdramatik gehört. Nicht bloß der »Governatore«, sondern beide Opern sind das Werk eines großen Künstlers, den wieder zu haben wir uns freuen dürfen.

Die Jugendsymphonien Joseph Haydns

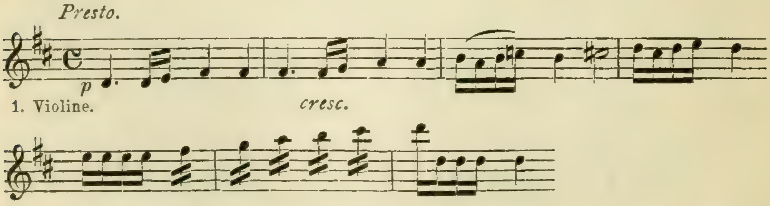
Besser und des allgemeinen Beifalls sicherer hätte die seit hundert Jahren geplante, ersehnte, immer wieder verschobene und nun endlich verwirklichte Gesamtausgabe der Werke Joseph Haydns nicht eröffnet werden können, als, wie geschehen, mit der Vorlegung der ersten vierzig Symphonien des Meisters. Denn wichtiger als die unbekannten Opern und die Baritonkonzerte, wichtiger als die bekannten und populären Oratorien sind Haydns Symphonien. Auf ihnen und auf den Quartetten beruht seine geschichtliche Bedeutung, und weil diese, so wie sie sich in den sogenannten Londoner Symphonien verkörpert, so exemplarisch groß ist, war es bisher sehr empfindlich, daß wir Haydns Entwickelung auf diesem Gebiete nur mangelhaft übersehen konnten. Die Partiturdrucke von Symphonien der frühesten Zeit beschränkten sich auf das vor ungefähr einem Menschenalter von Carl Banck (bei Friedrich Kistner) veröffentlichte halbe Dutzend; zahlreicher lagen auf Bibliotheken zerstreute, alte Stimmdrucke vor, aber auch sie bildeten nur einen kleinen Teil der lediglich handschriftlich erhaltenen und meist schwer zugänglichen Hauptmasse. So mußten wir uns auf die Frage, auf welche Weise Haydn der Vater der modernen Symphonie geworden ist, mit der doch kargen Auskunft begnügen, die darüber C. F. Pohls bekannte Biographie[1]) erteilt.

Dem ist durch die ersten drei Bände der Gesamtausgabe Wandel geschaffen. Wir dürfen annehmen, daß sie die symphonische Arbeit Haydns aus den Jahren 1759 bis 1770 annähernd vollständig buchen. Schon diese Zahlen besagen, daß bei J. Haydn von Jugendsymphonien im gewöhnlichen Sinne des Worts nicht gesprochen werden kann. Die Verhältnisse liegen da anders als bei Mozart, der uns bereits als achtjähriger Knabe mit Symphonien entgegentritt, die — wie das jüngst veröffentlichte Notenbuch Wolfgangs[2]) anzunehmen zwingt — zwar von

[1]) C. F. Pohl: Joseph Haydn. Leipzig I 1878, II 1882.

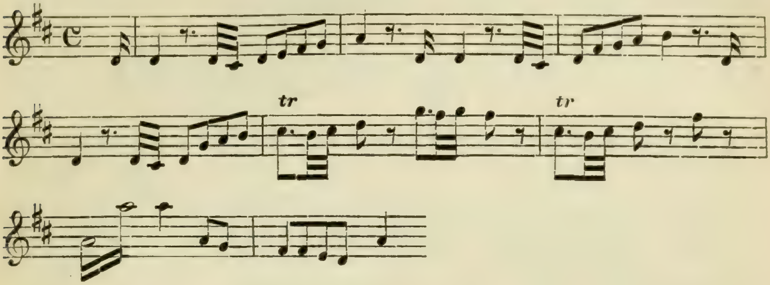
[2]) Mozart als achtjähriger Komponist. Ein Notenbuch Wolfgangs . . . herausgegeben von Dr. Georg Schünemann.

Vaters Hand mehr oder weniger verbessert, in ihren eigentümlichen Zügen aber doch wohl echt sind. Haydns nachweislich erste Symphonie stammt ähnlich wie der Erstling Beethovens aus einer der vollen Mannesreife nahen Lebensperiode. Die Frage ob sie nicht doch noch Vorgängerinnen hat, darf und muß natürlich offen bleiben, aber von ihr hängt das Verständnis der vorhandenen nicht ab und so viel steht fest, daß Haydn von dem Augenblicke ab, wo er als Symphoniekomponist öffentlich sichtbar wird, in der Regel seine eigene Straße zieht und daß er auch da, wo er bekannte Steige geht, sich frei und unabhängig bewegt. Das beweist gleich die an der Spitze des ersten Bands stehende, von Haydn für die Gräflich Morzinsche Kapelle geschriebene Symphonie vom Jahre 1759. Sie ist eine der 9 D-Dur-Symphonien, die in den drei Bänden enthalten sind. Unter Beethovens neun Symphonien kommt auf D-Dur nur eine, Mozart bringt unter 41 zehn in dieser Tonart. Ihm gleicht Haydn: ziemlich ein Viertel der vorgelegten vierzig Nummern fällt auf D-Dur. Das erscheint uns heute reichlich, für Haydns Zeit war es ein geringer Prozentsatz und eine auffällige Neuerung. Denn für die Bevorzugung von D-Dur sprach der natürliche Grund, daß darin das ganz von den Streichinstrumenten beherrschte Orchester wegen der häufigen Verwendung der offenen Saiten am besten klang. Deshalb war D-Dur die Lieblingstonart der Opernsymphonien, noch beliebter war es für die Konzert- und Akademiesymphonien. Von dem fabelhaft fleißigen Christoph Graupner finden sich in der Darmstädter Hofbibliothek ganze Bündel zu 24 und 12 Symphonien — alle in D-Dur! Mit der Wahl der Tonart befand sich also Haydn bei dieser ersten Symphonie in großer Gesellschaft. Auch mit der Thematik war das einigermaßen der Fall. Das zeigt das für diesen Punkt entscheidende Hauptthema des ersten Satzes:

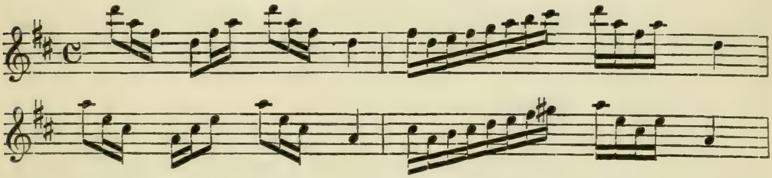


Es erhebt sich kaum über die gespreizte und leere Skalenmusik, wie sie Vinci und Pergolesi für die unbegreiflich leichtfertigen Machwerke der neapolitanischen Opereinleitungen auf-

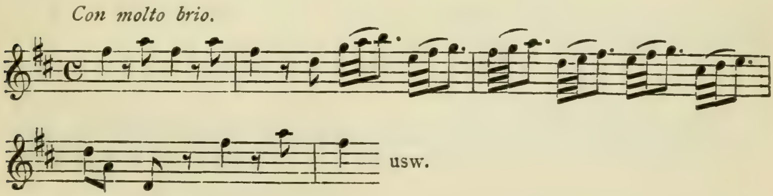
gebracht und die Vertreter der zweiten Neapolitanischen Schule, Trajetta z. B. im »Farnace« (1750):



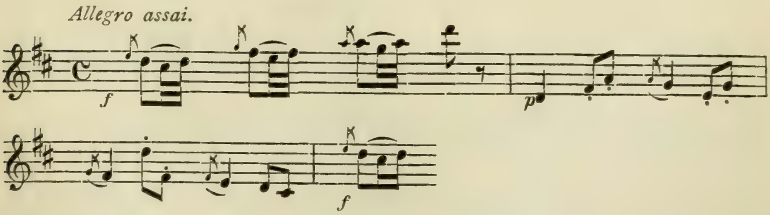
Terradellas im »Artaserse«[1]



Perez im »Alessandro nelle Indie« (1755)

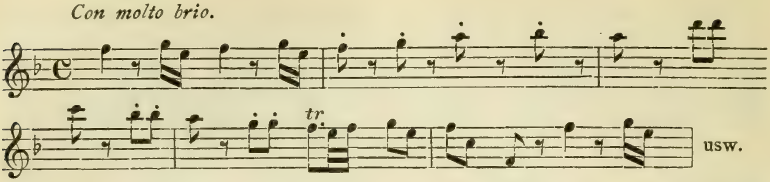


in der »Olympiade«

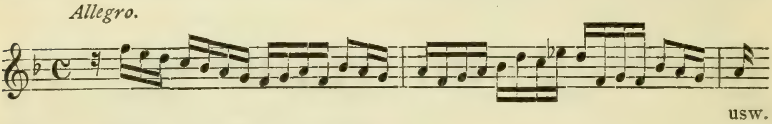


im »Eroe Cinese«:

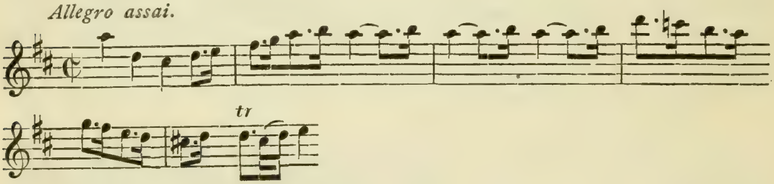
[1]) Dieser in Florimos »Scuola di Napoli« etc. II, S. 224 in Zweifel gezogene »Artaserse« befindet sich in der Marciana zu Venedig CL. IV, Cad. CCCCLXXX, cd. LXXXIV.

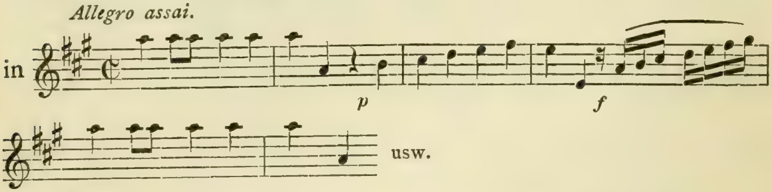


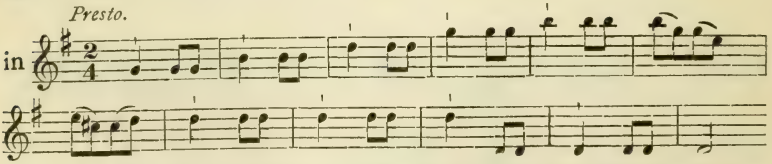
und im »Demofonte«[1]) im wesentlichen beibehalten hatten. In der Akademiesymphonie war aber im Jahre 1759 diese Portiersthematik bereits stark im Aussterben begriffen. Da waren die Italiener selbst mit einem neuen Stil vorgegangen. Benedetto Marcello bildet nach dem Muster von Scarlattis »Amor volabile« das Hauptthema seines ersten Symphoniesatzes[2]) präludienmäßig:



dem Giuseppe Tartini[3]) schweben in

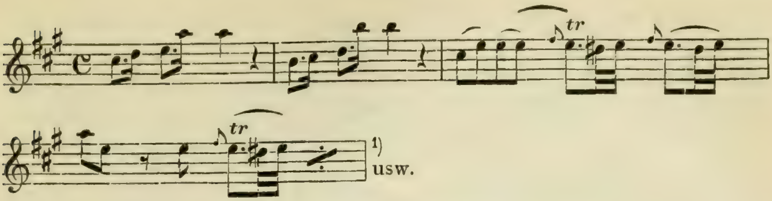






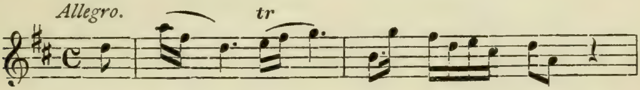
fröhliche Marsch- und Wanderbilder vor, man hört antizipierte Schubertiaden, der Mailänder Sammartini, Haydns »Schmierer«, gibt sich mit:

[1]) Vgl. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters f. 1900. S. 64.
[2]) Museo civico in Venedig: Raccolta Carminati Nr. 8.
[3]) Ebenda Nr. 74—76.



[1] usw.

in ungenierter Lustigkeit, bei Lampugnani



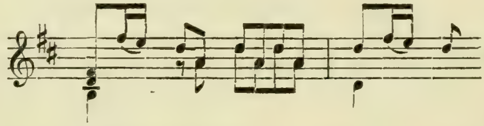
[2]

spricht sich ein freudiges Kraftgefühl aus. Überall äußert sich die Stimme der Natur, der unmaskierten Menschlichkeit, die Zeit J. J. Rousseaus im Gegensatz und Widerspruch zu dem Kulissenstil und dem falschen Pathos jener neapolitanischen Opernsymphonie. Wie die Deutschen alsbald in der Wiener, der Mannheimer und der norddeutschen Schule die weitere Ausbildung dieser Konzertsymphonie vertieften, ist allgemein bekannt. Haydn können diese Bestrebungen kaum fremd geblieben sein, denn gerade in Wien, seiner Lehrstätte, setzten sie bereits unter Caldara ein. Wenn er sich da mit seiner scheinbar ersten Symphonie thematisch auf die Opernseite stellte, so hat er sich dabei entweder persönlichen Neigungen des Kapellherrn gefügt, oder aber die Symphonie ist zur Aufführung eines Theaterstücks bestimmt gewesen. Drittens aber bestände die Möglichkeit eines unwillkürlichen Rückfalls in den Symphoniestil der vorhergegangenen Generation. Das passiert von den Wienern noch Mozart, unter den Mannheimern Chr. Cannabich, bei den Norddeutschen noch Ph. Em. Bach. Es gibt aber für unser Thema auch noch eine andere Erklärung. Sie stützt sich auf die Dynamik, auf das im zweiten Takt vorgeschriebene crescendo. Das ist für den Haydn der ersten vierzig Symphonien eine seltene Ausnahme, seine Perioden sind sonst wie die der ganzen älteren Orchestermusik kurz gegliedert und auf orgelmäßige Nuancierung, d. h. den scharfen Wechsel von p. und f. eingerichtet. Er könnte es also hier sehr wohl absichtlich mit der Mannheimer Spezialität, dem allmählichen Anschwellen des Orchesterklangs, probiert haben. Daß er in seinem Alter diesen Effekt liebte, zeigen am schönsten die beiden Stellen, wo in der »Schöp-

[1] Bologna liceo Musicale KK. 372.

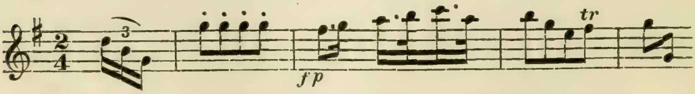
[2] Darmstadt, Hofbibliothek MM. 3900, Nr. 21.

fung« (Nr. 12, Rezitativ des Uriel) und in den »Jahreszeiten« (Abteilung Sommer, 1. Chor) der Sonnenaufgang geschildert wird. Sie stimmen auch darin mit dem Anfang der ersten Symphonie überein, daß die Melodie — allerdings langsam und majestätisch — die Skala hinaufschreitet. So wäre denn das Ergebnis: daß in dem fraglichen Thema, obwohl es in der Hauptsache auf dem Boden alter Symphoniekunst steht, sich doch auch Neuzeit und Zukunft regt. Weist schon diese Mischung auf eine Individualität hin, so mehren sich des weiteren die Anzeichen, daß wir es mit einem Komponisten, der in kühner Naivetät auf einen eigenen Stil ausgeht, zu tun haben, auf Schritt und Tritt. Da ist gleich im 7. Takt



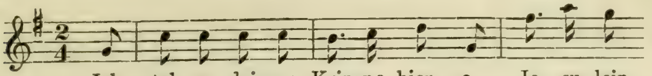
das auf das ā pochende Unisono, welches mit einem Ruck den ganzen Orchesterwagen aus dem in aller Form eingeführten und motivierten H-Moll herauswirft, ein herzerfrischender, lustiger, jugendlicher Zug gewaltiger Keckheit. Ungewöhnlich stark erweist sich Haydns Originalgeist im Aufbau der sogenannten Themengruppe dieses ersten Satzes. Sie ist so reich an Gedanken und Einfällen, daß man schwankt: ob man einen Krösus bewundern, oder einen Verschwender tadeln soll. Den oben angeführten Eingang mit gerechnet, stellt Haydn in diesem Teile nicht weniger als fünf Themen auf; vom dritten und vierten geben erste und zweite Violine sofort kleine konzertierende Durchführungen, das fünfte wird der Gegensatz zur Hauptstimmung des Satzes, es wird das eigentliche zweite Thema und steht, wie das unter andern auch bei Trajetta, Tartini und J. Stamitz vorkommt, in der Molldominante. Den 39 Takten dieser Themengruppe folgt eine 19 Takte lange Durchführung, die beide Hauptthemen übergeht. Die Reprise[1]), auf 28 Takte zusammengeschoben, gleicht das in der Weise aus, daß sie nur die Hauptthemen — das zweite jetzt in D-Moll — vorführt und die Zwischengedanken überspringt.

Das Andante beginnt:

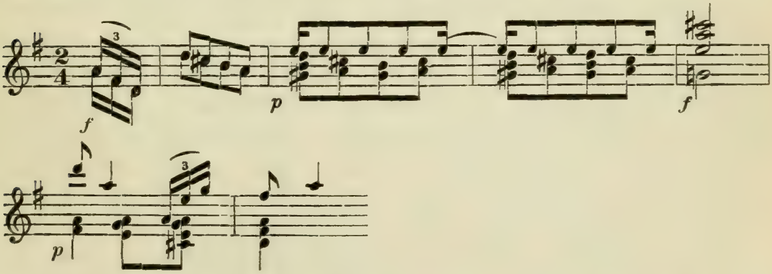


[1]) In ihrem Beginn S. 4, 3. System, Takt 5 fehlt ein p.

Im sächsischen Erzgebirge sangen noch vor fünfzig Jahren die Kurrenden ein Weihnachtslied mit dem Anfang:



Das Zitat bezweckt weiter nichts als auf den ganz ausgesprochenen Liedcharakter dieses Haydnschen Themas hinzuweisen. Die Verwandtschaft mit Gesangstücken, ihre Herkunft aus der gesungenen Volksmusik ist ein Merkmal für die gute Hälfte aller langsamen Sätze in Haydnschen Symphonien, kaum ein zweiter seiner Zeitgenossen zeigt wie er diesen demokratischen, philantropischen Zug an dieser Stelle. Und da ist es nun sehr wichtig ihm gleich bei der ersten Symphonie zu begegnen, ein Beweis, daß Haydn die Liebe zum Volkslied in besonderer Art und Stärke angeboren war. Nur war es Haydns energischem und elastischem Geist unmöglich in solchen Liedidyllen aufzugehen. Wie er sie durch Kontraste zu beleben weiß, das zeigt am drastischsten die Symphonie mit dem Paukenschlag. Dieser gepfefferte Effekt spukt bereits in dem Andante der ersten Symphonie vor; in der Überleitung zum 2. Thema



vertritt der Sekundakkord des vierten Taktes die Stelle des weltberühmten Paukenschlags. Dieser Sekundakkord und die vorhin angeführte Unisonostelle sind Kapitalspäße und außerordentliche Leistungen grotesken Humors. In der Musik sind sie auch später höchstens durch Beethoven (in den Finales der zweiten und achten Symphonie) überboten worden.

Der Betrachtung dieser ersten Symphonie ist deshalb ein breiter Raum gewidmet worden, weil Pohl[1]) wohl dem Andante im besondern eine behaglich wohltuende Stimmung, dem dritten, dem Schlußsatz leicht beflügelte Themen, dem Ganzen

[1]) Pohl a. a. O. I, 284.

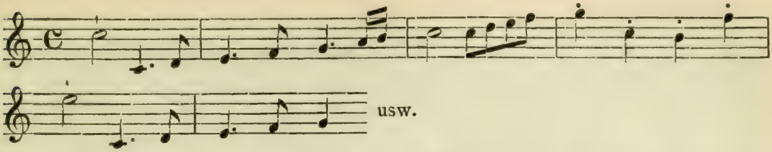
einen klaren und sicheren Zuschnitt, melodiöse Erfindung, maßvolle Symmetrie und eine geübte Hand und andere der gleichzeitigen Symphonik gemeinsame Werte nachrühmt, aber von ihren wirklichen Besonderheiten keine einzige trifft. Das ist ja das Schicksal bedeutender Erstlingswerke; Beethovens erster und zweiter Symphonie z. B. geht's noch schlimmer.

Nachdem Pohl sein Votum abgegeben, fährt er fort: »Wie ganz anders tritt die nun folgende Symphonie auf« und beschreibt nun als Haydns zweite Symphonie die inzwischen durch die Ausgabe Bancks bekannt gewordene C-Dur-Symphonie mit dem Titel »le midi«, die jedoch nicht an die zweite, sondern an die siebente Stelle gehört. Dieser Irrtum hat mit dazu beigetragen, daß Haydn neuerdings stärker für die Programm-Musik in Anspruch genommen worden ist, als sich statistisch rechtfertigen läßt. Da war die als ein Hauptstück der früheren Eisenstädter Zeit jedermann, wenigstens vom Hörensagen, bekannte Abschiedssymphonie, da war zweitens Haydns eigene Bemerkung, daß er in seinen Symphonien gern einen moralischen Charakter geschildert habe[1]), nun drittens gleich die zweite Symphonie: die formell vom gebräuchlichen Symphoniestil äußerlich und innerlich abweichende Ausführung eines poetischen Vorwurfs! Da lag es allerdings ganz nahe in Haydn einen geborenen Vertreter der Programmsymphonie zu sehen und die Masse der unbekannten, die der Abschiedssymphonie vorhergehenden Werke auf ihrer Seite zu vermuten. In Wirklichkeit fallen aber unter Haydns vierzig ersten Symphonien nur folgende fünf: Nr. 6 le matin, Nr. 7 le midi, Nr. 8 le soir, Nr. 26 Lamentatione — Weihnachtssymphonie, Nr. 31 »Mit dem Hornsignal« — »Auf dem Anstand« ins Gebiet der deklarierten Programmsymphonie. Als sechstes Stück läßt sich ihnen vielleicht noch Nr. 22 anreihen, die seit alters unter dem Namen »Der Philosoph« bekannt ist. Auch die Gesamtausgabe nimmt ihn im Titel auf, doch das Autograph enthält ihn nicht.

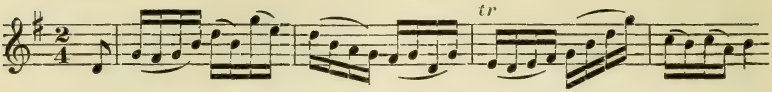
Pohls Verwechselung wird damit zusammenhängen, daß die wirkliche zweite Symphonie wie »le midi« in C-Dur steht. Sie ist die erste, die Haydn für die Esterhazysche Kapelle, mit der er so lange zusammen arbeiten sollte, geschrieben hat und sie zeigt einen wesentlich anderen Geist als die vorausgegangene D-Dur-Symphonie. Das ergibt sich schon aus dem kräftigen Thema, mit dem sie einsetzt:

---

[1]) Griesinger, G. A., Biographische Notizen über J. Haydn. 1810, S. 117.



Der Mangel an ausreichendem Vergleichsmaterial verbietet die Frage aufzuwerfen: ob sich mit dem Dienstantritt in Eisenstadt bei Haydn ein Wandel der symphonischen Prinzipien vollzogen habe, aber das eine darf als sicher angenommen werden, daß in diese Eisenstädter Symphonien sehr viele Beziehungen zum neuen Herrn, zu freudigen und trüben Vorfällen im fürstlichen Haus, zu seinem Innen- und Außenleben eingewoben sind. Was speziell unsere, von der Gesamtausgabe ins Jahr 1760 gesetzte C-Dur-Symphonie betrifft, so teilt sie mit der D-Dur-Symphonie von 1759 den Zug, daß das zweite Thema des ersten Satzes in Moll steht, unterscheidet sich aber von der Vorgängerin dadurch, daß Haydns Phantasie neue Trümpfe und daß sein Stil neue Quellen hat. In der D-Dur-Symphonie ruhen die größten Wirkungen auf komischen Einfällen, auf der Kunst der Überraschung und Übertreibung, in der C-Dur-Symphonie auf einer verfeinerten Art des Humors, auf dem eigentlichen Witz, d. i. dem Talent, einem unbedeutenden Vorwurf reiche Beziehungen abzugewinnen, dem Talent, aus wenig viel zu machen. Namentlich der erste Satz bringt das in der Menge verschiedener Bilder zur Geltung, die aus dem kleinen, dem zweiten Takt des Themas entnommenen Motiv ♩. ♬ | ♩ entwickelt sind. Das hat er mit einer Energie und einem Erfindungsreichtum ausgenutzt, daß man sich bereits hier in die Sphäre der Londoner Symphonie versetzt fühlt: der Schüler des Hamburger Bach, der große Meister der motivischen Entwickelung, der thematischen Arbeit kommt in dieser zweiten Symphonie in einer Größe in Sicht, die das von anderen Symphonikern, in ihrer besonderen Art auch das von Johann Stamitz nach dieser Seite Geleistete, in Schatten stellt. Daß er das konnte, verdankt Haydn außer der angeborenen Anlage dem Einfluß des Konzerts, das ja im allgemeinen die eigentliche Mutter der neuen Symphonie ist. Der zweite Satz der Symphonie ist es, der Haydns Beschäftigung mit dem Konzert direkt bestätigt. Er ist im Grunde ein Violinsolo mit Lullyschem Kolorit: Erste und zweite Violine spielen, wie das auch bei Händel und Bach häufig geschieht, unisono und zwar eine in Art eines Perpetuum mobile in lauter Sechzehnteln laufende Melodie:



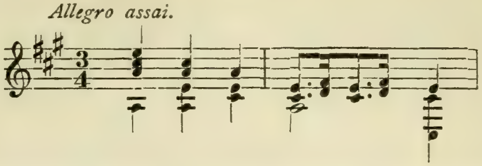
Auch dieser Satz ist ein Kunststück motivischer Entwickelung, er ist ausschließlich durch immer neue, auch zu einer längeren Moll-Episode führende Permutationen der ersten sechs Noten gebildet. Für den 3. Satz, das Finale, verwendet Haydn zum erstenmal die Rondoform. Unter den Zwischensätzen zeichnet sich einer in C-Moll aus. Die Violinen spielen in Imitationen konzertinoartig, das Tutti poltert barsch dazwischen. Wie es gekommen ist, daß Haydn für diese zweite Symphonie außer dem Streichorchester nur Hörner, keine Oboen mitspielen läßt, wissen wir nicht. Später hat er auch in Eisenstadt die in der Zeit übliche Bläserbesetzung zur Verfügung gehabt, manchmal noch etliche Instrumente über den Usus. Von der Richtung der zweiten Symphonie, von der Betonung der thematischen Arbeit, entfernt sich nun die weitere Entwickelung Haydns auf längere Zeit. Das muß überraschen; aber Haydn wechselt fortan wohl die Ziele, still steht er nicht.

Während aus den Jahren 1759 und 1760 je nur eine Symphonie vorliegt, ist das nächste Jahr 1761 mit 6 Stück vertreten, auf 1762 fällt wiederum nur eine, auf 1763 kommen vier, auf 1764 elf, auf 1765 sieben, auf 1767 drei, ebensoviel auf 1769, auf 1770 zwei, 1768 geht ganz leer aus und 1766 weist nochmals ein einziges Stück auf. Diese Zahlen würden eine etwas launische und unstäte Art des Arbeitens bekunden, wenn wir nicht mit der Wahrscheinlichkeit zu rechnen hätten, daß doch immer noch viele Symphonien Haydns verloren, oder wenigstens bis jetzt nicht wiedergefunden worden sind. Aber gesetzt den Fall, Haydn hätte, so wie 1764, in jedem Jahre seine elf, oder sein Dutzend Symphonien geschrieben, so wäre das für heute zwar ein mehr als anständiger, für die Theresianische Zeit jedoch nur ein bescheidener Jahressatz. Da in Eisenstadt jeden Dienstag und Donnerstag von 2 bis 4 Uhr regelmäßige, daneben aber sicherlich im Laufe des Jahres noch eine Menge außerordentliche Akademien und Festaufwartungen stattfanden und da dafür, wie überall, in erster Linie auf musikalisches Hausgewächs gerechnet wurde, stand Haydn als Symphoniker, was Quantität betrifft, nicht recht auf der Höhe. Darum hat auch der Fürst wie Pohl berichtet[1]) i. J. 1765 »dem

[1]) C. F. Pohl a. a. O. I, 248.

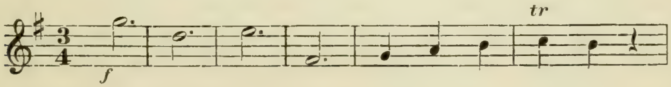
Capel-Meister Haydn bestermaßen anbefohlen, Sich . . . embsiger als bisher auf die Composition zu legen«. Das war ein Verweis und zugleich eine Anerkennung, denn man wünscht nur von dem mehr, was einem zusagt. Wenn aber Haydn in der Menge der Symphonien hinter anderen Kapellmeistern zurückblieb, so lag das weniger an Lässigkeit, als daran, daß er, nirgends und zu keiner Zeit ein Schnellschreiber, es mit der Symphonie sehr ernst nahm und bei jedem neuen Werk sich ein neues Problem stellte. Aus der Entfernung betrachtet, ähneln sich diese Eisenstädter Symphonien und bieten wenig Besonderes; nimmt man sie aber einzeln und genauer vor, hat zwar nicht jede, aber es haben die meisten ihr Gesicht und ihren Charakter für sich. Haydn löst die Aufgaben, die er sich von Fall zu Fall stellt, nicht immer mit demselben Glück, aber, daß er sich immer andere stellt und mit jedem Werk einen doppelten Beitrag zur Naturgeschichte der Symphonie und zur Entwickelung eines großen Künstlers gibt, der sich ein wichtiges Schaffensgebiet im ganzen Umfang zu beherrschen bemüht, das macht die Beschäftigung mit diesen drei neuen Bänden Haydnscher Symphonien so genußreich und so lehrreich. Von diesem Gesichtspunkt aus ist die Gesamtausgabe ein Geschenk an die Musiker und an die Musik, dessen Wert der Auffindung unbekannter Aristoteles-, Menander-, Goethehandschriften, das jeder bedeutenden Neuerwerbung auf dem Gebiete der Poesie und der bildenden Künste die Wage hält, wenigstens in den Augen derer, die imstande sind in der Musik Kultur zu sehen. Hier, an dieser Stelle kann der Versuch das Eigne an jeder der vierzig Symphonien aufzudecken, nicht durchgeführt werden. Das gäbe ein Buch. Höchstens wird's möglich sein einige der wichtigsten Stellen herauszuheben. Zu ihnen gehört unbedingt die dritte Symphonie, die erste G-Dur-Symphonie, die geboten wird und zugleich die erste viersätzige. Wenn Haydn mit der Aufnahme des Menuetts in die Symphonie wirklich bis zum Jahre 1762 gewartet hat, so kann das ja angesichts seiner starken Neigung zur Volksmusik befremden. Denn ob nun der Menuett in Deutschland durch die Wiener oder durch die Mannheimer zuerst aufgegriffen ist, auf diese Prioritätsfrage kommt in diesem Falle nicht viel an. Jedenfalls war er 1762 überall eingebürgert, auch die italienischen Symphonien bringen ihn da, wenn auch nur als Ersatz der sonst üblichen, leicht im $^2/_4$- oder $^3/_8$-Takt hinhüpfenden Finales. Mit einem außerordentlich reizenden Exemplar schließt z. B. die oben erwähnte A-Dur-

Symphonie G. Tartinis. Sein Hauptsatz:

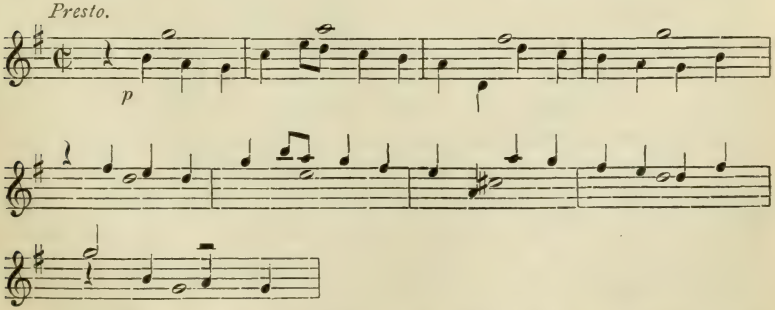


erinnert anheimelnd an das liebenswürdige englische Lied von Robin Adair. Aber es ist wichtig, daß gerade die Italiener mit ihrem überlegenen Formengefühl sich dagegen gesträubt haben die dreisätzige Symphonie durch den Einschub des Menuetts zur viersätzigen zu erweitern. Auch in Deutschland, namentlich im nördlichen, ist gegen diesen Schritt bekanntlich geeifert worden, indessen, soweit sich sehen läßt, nur mit der mangelhaften Begründung, daß die Lustigkeit dieses Einschiebsels stilwidrig sei. Daß das Bedenkliche nicht darin, sondern in dem Einschub an sich lag, ist der Ästhetik der Symphonie noch nicht genügend klar geworden. Der einzige passende Einschub vor dem Finale wäre ein zweiter langsamer Satz gewesen; dann hätte die Gesamtsymphonie eine Trennung in zwei Hauptteile erfahren, wäre also der alten Kirchensonate genähert worden. Jeder irgendwie bewegte und heitere Satz vor dem Finale dagegen war eine Verkennung des Wesens der italienischen oder Scarlattischen Symphonie. Denn von Haus aus ist diese gar keine dreisätzige, sondern eine einsätzige Komposition, eine den freudigen Glanz nach dem Ende zu steigernde Festmusik, die in der Mitte mit einem kurzen langsamen Satz die Flut nur deshalb ein wenig staut, damit sie noch einmal mit voller Kraft und Frische dahinrauschen kann. Diese Absicht geht ganz besonders klar aus solchen Mittelsätzen Scarlattis hervor, die nur vier Takte lang, oder gar auf einen Akkord mit Fermate zusammengedrängt sind. Sie kommen auch in den Opernsymphonien anderer Komponisten und ebenso im dreisätzigen Konzert vor. Wird also die Frage gestellt: ist die dreisätzige oder die viersätzige Symphonie die reinere und klarere Form, so kann kaum ein Zweifel sein, daß die Entscheidung zugunsten der ersteren fallen muß. Von diesem Gesichtspunkt aus muß man es auch in Abrede stellen, daß der neuerdings erfolgte oder versuchte Ausbau des bisher dreisätzig gebliebenen Instrumentalkonzerts zum viersätzigen ein Fortschritt sei. Damit ist zwar der Anschluß an die Symphonie wieder erreicht, aber dieser Anschluß ist kein unbedingter Gewinn, sondern die Ein-

führung der Viersätzigkeit hat uns um eine schöne, ästhetisch befriedigende und verständliche Symphonieform gebracht; sie gehört also an und für sich unter die Verluste und Niederlagen, die die Kunstgeschichte zu buchen hat. Die spätere Entwickelung hat das scheinbar mehr als ausgeglichen, sie hat zu Beethoven und sie hat zu einem ungeheuren Aufschwung der Symphonie und der Instrumentalmusik überhaupt geführt. Aber die Frage: ob dieser Aufschwung sich behaupten läßt und ob er sich auf die Dauer als Wohltat erweist, ist heute noch nicht entschieden. Wir haben ja eine ziemlich starke Partei moderner Einsätzer, nur ist es komisch, daß diese Einsätzer immer wieder und immer mehr in eine nur schlecht verdeckte Mehrsätzigkeit geraten. Die meisten Symphoniekomponisten des 18. Jahrhunderts vollzogen den Übergang zur Viersätzigkeit ohne jede Ahnung von der Tragweite des Schrittes, denn das Bewußtsein von der Einheitlichkeit der dreisätzigen Scarlattischen Symphonie war schon vorher und es war im gleichen Maße geschwunden, wie der Umfang und Ausbau der einzelnen drei Sätze — namentlich des ersten durch Gegenthema, Durchführung usw. — anwuchs. Da ist es nun für den ungeheuren Kunstverstand Haydns bezeichnend, daß er unter die wenigen Ausnahmen gehört, die das Bedenkliche der Viersätzigkeit gefühlt haben. Das zeigt sich darin, daß er die Ecksätze der hier in Rede stehenden G-Dur-Symphonie, den ersten und den vierten einander thematisch nähert. Das erste Allegro beginnt:



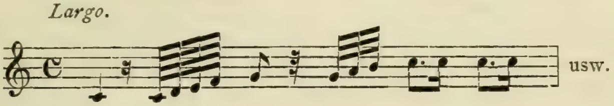
das Finale:



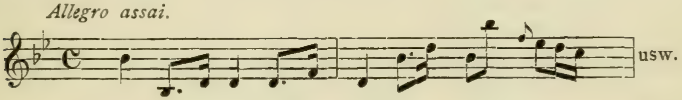
Das zweite, diese beiden Sätze und damit die ganze Symphonie einende Band liegt in ihrem hochgestimmten Hymnen-

und Choralcharakter. Es sind Adagiogedanken in Allegroform, Cammerlohersche, Mozartsche, bei Haydn äußerst selten vorkommende Kantabilitätsthemen, Überschriften zu dem ersten und letzten Kapitel einer streitbaren Geschichte. Jenes könnte man mit »Auszug«, dieses mit »Heimkehr« verdeutschen. Da auch die Mittelsätze der Symphonie, das Andante moderato (G-Moll) als eine Art Ballade, der einen Kanon zwischen erster Violine und Baß durchführende Menuett als Waffentanz sehr gut ins Bild passen, ergibt sich, daß Haydn gleich bei seiner ersten viersätzigen Symphonie die Notwendigkeit: die vier Sätze durch eine innere ideelle Einheit aneinanderzuketten, erkannt und daß er dieses wohl schwierigste Problem der neuen Symphoniekunst sofort vorbildlich gelöst hat. Gestützt wird diese Einheitlichkeit drittens noch dadurch, daß die kunstvollere kontrapunktische Stimmführung, die in dem Kanon des Menuetts gipfelt, alle vier Sätze beherrscht. Unsere G-Dur-Symphonie ist auch die erste, auf die Pohls im allgemeinen aufgestellte Behauptung: Haydn habe das Finale auf eine höhere Stufe gehoben und zum Hauptsatz der Symphonie gemacht, zutrifft. Es ist mit seinen 131 Takten um 10 Takte länger, als der erste Satz und überragt ihn mit mannigfachen Fugengebilden und mit den häufigen Verschiebungen des Rhythmus auch an innerer Energie. Auch für die äußere Geschichte der Haydnschen Symphonie hat diese dritte ihre besondere Bedeutung. Sie war es, mit der der neue, abseits in Eisenstadt sitzende Symphoniemeister für die große Welt entdeckt wurde. Schon 1763 zeigt sie das bekannte Breitkopfsche Verzeichnis an, 1766 nimmt sie der Breitkopfsche thematische Katalog nebst fünf anderen unter die handschriftlich von der Firma zu beziehenden Orchesterwerke auf und 1769 wird sie in Paris bei La Chevardière zugleich mit den Nummern 9, 17, 28 und 29 in Stimmen gedruckt, als sechste dazu eine unechte, eine Es-Dur-Symphonie eines angeblichen Herffert, in dem wir wahrscheinlich einen der Thüringer Herfurths zu suchen haben. Es folgt 1772 eine Amsterdamer Stimmenausgabe von 3 Haydnschen Symphonien, 1773 wieder eine sechs Stück enthaltende Pariser. Unter die Amsterdamer Symphonien hat sich nur eine falsche, eine Komposition Michael Haydns eingeschlichen, von den sechs Parisern läßt sich aber nur eine, eine C-Dur-Symphonie mit dem Anfang

bestimmt für Haydn behaupten, zwei sind wieder vom Bruder Michael, eine ist von Franz Dusseck, bei dem zweiten Stück



und dem fünften:



hält wenigstens Eusebius Mandyczewsky, der Verfasser des der Gesamtausgabe beigelegten thematischen Verzeichnisses, die Autorschaft Haydns für zweifelhaft. So ist es denn mit Unterschiebungen und Verwechselungen immer weiter und bis in die Zeit der Partiturdrucke hineingegangen. Nach Gyrowetz [1]) scheint schon um 1790 in Frankreich und England Publikum und Verlag geneigt gewesen zu sein jede gute Symphonie ohne weiteres Haydn zuzuschreiben; es entwickelte sich infolgedessen ein ganz beträchtlicher Umsatz falscher Haydnwerke und durch ihn ein ziemlicher Wirrwarr in den Angaben über die Zahl Haydnscher Symphonien. Haydn konnte ihn, als Siebzigjähriger katalogisierend, bekanntlich selbst nicht klären; bis auf den letzten Rest wird er sich überhaupt nicht wieder entwirren lassen. Die heutigen Angaben schwanken zwischen 183 und 104. Das Maximum vertritt Pohl in seinem handschriftlichen Katalog [2]), das Minimum Mandyczewski in dem erwähnten thematischen Verzeichnis. Pohl selbst hat da der Tradition schon sieben Stück abgehandelt und Mandyczewski wieder von dessen Summe die, als »Ouvertüren« von der normalen Form meist abweichenden und die als fälschlich bestimmt nachgewiesenen Exemplare mit Recht gestrichen. Endgültig entschieden ist damit aber die Sache noch nicht. Denn es sind unter den 36 von Mandyczewski mit häufiger Berufung auf Wotquenne [3]) als

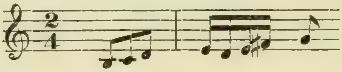
---

[1]) Gyrowetz, A., Selbstbiographie (gedruckt zu Wien 1845) S. 45.

[2]) Siehe Vorwort zum 1. Band der Gesamtausgabe.

[3]) A. Wotquenne: Thèmes des Symphonies de Haydn (im 2. Band des Katalogs der Brüsseler Konservatoriumsbibliothek).

zweifelhaft bezeichneten Symphonien manche, bei denen man nicht einsieht, warum sie Haydn abgesprochen werden. Dagegen wird man die vom Herausgeber als echt erklärten auch alle ohne Bedenken als solche hinnehmen, vielleicht mit Ausnahme der D-Dur-Symphonie Nr. 10 und der C-Dur-Symphonie Nr. 25. Da für beide nur Abschriften die Unterlagen bilden, die zweite auch in Haydns eigenem thematischen Verzeichnis fehlt, treten für die Echtheitsfrage innere Gründe in Kraft. Nach ihnen erscheint die Musik beider Werke zu leer, um für Haydnsch gelten zu können, die zweite weist mit mehreren Stilerscheinungen, unter denen namentlich im ersten Allegro die Freude an dem Sechzehntelmotiv



hervortritt, direkt auf Dittersdorf.

Die dritte Symphonie, von welcher dieser Abstecher in die äußere Geschichte und in die Bibliographie der Haydnschen Symphonien ausging, steht mit der Verwandtschaft zwischen erstem und letztem Satz allein. Wir wissen nicht, warum Haydn den aus der früheren Zeit gar nicht so seltenen, z. B. durch Buxtehudes siebente Gambensonate[1]), durch Händels Solosonaten von 1733 belegten Versuch, Anfang und Ende einer zyklischen Instrumentalkomposition durch gleiche oder ähnliche Themen zu verbinden, in seinen Symphonien nicht wiederholt hat. Vielleicht war es nicht nach dem Geschmack seines Fürsten. Hätte er ihn festgehalten und variiert, so würde die weitere Entwickelung der Symphonie bei der Autorität, die Haydn alsbald ausübte, eine andere geworden sein. Das Muster, das Haydn von jetzt ab der Symphoniekomposition gab, förderte den inneren Ausbau der Symphoniesätze bis zu dem erstaunlichen Reichtum der »Eroica«; vor dem Grundriß der Symphonie aber machten Phantasie und Gestaltungskraft der Komponisten auf länger als ein halbes Jahrhundert Halt. Von ein paar interessanten Ausnahmen, unter denen Neukomms zweisätzige Orchesterphantasie in D-Moll hervorragt, abgesehen, geriet die Außenarchitektur der ganzen mehrsätzigen Instrumentalmusik in eine Erstarrung, die erst von den letzten Klaviersonaten und Quartetten Beethovens ab wieder sehr langsam und unter dem

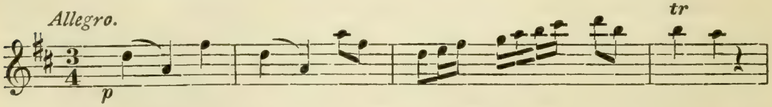
[1]) Denkmäler Deutscher Tonkunst. Elfter Band.

Widerspruch derjenigen Kenner nachzulassen beginnt, die an »geheiligte Formen« glauben. Gott sei Dank, daß diese Heiligkeit der Formen jederzeit nur ein Phantom gewesen ist! Sonst gäb's auch heute nur eine Scarlattische oder Lullysche Symphonie und wir hätten weder Händelsche Oratorien, Bachsche Fugen und Passionen, noch Wagnersche Musikdramen. Wie Haydn, sobald er sich für sie prinzipiell entschieden, nicht an der Viersätzigkeit der Symphonie rüttelt, so wird überhaupt seine Symphoniearbeit und die der Klassiker von dem Gebot: »Ruhe in den Elementen!« bestimmt. Während beispielsweise in den Konzerten Tartinis (ganz ähnlich wie bei den heutigen Jungrussen) hie und da in demselben Satz mit einem anderen Thema auch ein anderer Takt eintritt, kennt Haydn keinen Taktwechsel. Die Bescheidenheit seines (und der gleichzeitigen Deutschen harmonischen Apparats zu würdigen, muß man ihn mit dem einer Méhulschen Symphonie, einer Cherubinischen Ouvertüre vergleichen. Da ergibt sich ein Unterschied wie zwischen Antike und Romantik, zwischen Homer und Tasso. Diese Enthaltsamkeit und Einfachheit in Dingen des Grundrisses und der elementaren Mittel gehört zum Wesen der klassizistischen Zeit überhaupt, zu ihrer Abneigung gegen das Abenteuerliche und Maßlose in jeder Art von Kunst. Die Phantasie legt sich Schranken auf zugunsten des Geistes, die Erfindung tritt hinter die Auslegung, hinter die Verwertung und Vertiefung des Erfundenen zurück. Auch in seinen eigentlichen Programmsymphonien hält Haydn, abgesehen von kleinen Modifikationen, wie sie später auch bei Dittersdorf und bei Beethoven und wie sie gleichzeitig bei C. Stamitz, bei Rosetti, Pichel u. a. vorkommen, an diesem Prinzip fest. Stärkere Abweichungen vom Schema zeigen unter ihnen nur die zwei heute bereits bekannten: die Abschiedssymphonie und die Symphonie: »le midi«. Jene hängt dem vierten Satz, dem üblichen Allegro, noch ein Adagio an, diese schickt dem zweiten, dem langsamen Satz, ein ebenfalls als Adagio gehaltenes und als dramatische Einleitung gemeintes Rezitativ voraus.

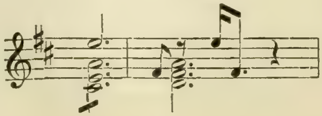
Wir haben es also der Formbehandlung nach bei den Haydnschen Programmsymphonien mit einer zurückhaltenden und moderierten Programm-Musik zu tun, wie sich denn überhaupt nach dieser Richtung die Programm-Musik des 18. Jahrhunderts von der späteren, von der Zeit der Berlioz und Liszt unterscheidet. Selbst ihre Seestürme und ihre Gewitterszenen bringt sie in dem gewohnten Gehäuse unter. Daß das möglich

war, hatten schon Froberger, Kerll und Kuhnau gezeigt. Für ein Urteil über die andere Frage: wie weit Haydn trotzdem mit seiner Musik dem Inhalt und der Aufgabe seiner Programme gerecht wird, bieten nicht alle seine Programmsymphonien einen gleich sicheren Anhalt. Bei den ersten drei Werken dieser Gruppe: le matin, le midi, le soir beschränkt sich unsere ganze Wissenschaft von den Programmen auf diese drei kurzen Überschriften, aus denen sich ja musikalisch alles mögliche herauslesen läßt. Sie sind 1761 komponiert, möglicherweise auf besonderen Wunsch des Fürsten, wahrscheinlich hat noch eine vierte, einstweilen noch verborgene Symphonie mit dem Titel »la nuit« dazu gehört und das Ensemble der in Wort und Bild oft abgehandelten Tageszeiten ergänzt. Irgendein um jene Zeit bekannter und beliebter Stich könnte die Veranlassung gewesen sein, Haydn den Auftrag zur symphonischen Schilderung des Gegenstands zu geben. Das lag nahe, versuchten doch die Komponisten mit Instrumentalmusik der Charakteristik der Monate und der Jahreszeiten (Mysliweczeck) beizukommen.

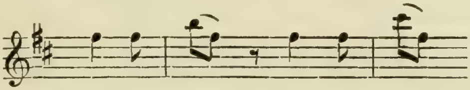
»Le matin« überrascht im ersten Satz durch eine langsame Einleitung. Es ist das erstemal, daß Haydn, was später bei ihm fast zur Regel wird, dem Allegro ein Adagio vorausschickt. Es ist nur sechs Takte lang und gleicht den schon erwähnten Orchestersätzchen, mit denen in den Haydnschen Oratorien der Sonnenaufgang begrüßt wird. Auch mit dem Anfang der ersten Symphonie berührt es sich: in den ersten Takten tasten die Violinen geradeso wie dort ganz heimlich, dann kommt aber mit den Bläsern (Flauto, Oboi, Fagotto, Corni) ein sehr mächtiges, und als solches bezeichnetes crescendo. Das Allegro selbst hält mit dem reihum von Flöte, Oboe, Horn, einmal auch vom Fagott angestimmten Thema



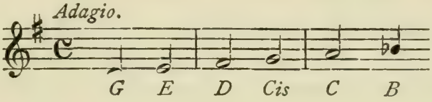
den Ton fröhlicher Erwartung in ähnlicher Weise fest, wie wir das aus dem ersten Satz von Beethovens »Pastorale« kennen. Mit dem zweiten Thema wird es klar, daß es sich um einen Morgen im Freien handelt. Denn da zirpt's:



dann kommen Lerchentriller und andere Naturlaute, alles realistisch deutlich skizziert, aber nicht breitgetreten. Denn auch für Haydn ist die Schilderung äußerer Welt nur ein Mittel, um dem Ausdruck menschlicher Empfindung eine Unterlage zu geben[1]). Eine sehr interessante Stelle kommt in der Durchführung mit der langsam und im plötzlichen piano eingeführten chromatischen Skala. Wahrscheinlich soll's eine Wolke bedeuten. Nach dem 8. Takte tritt die Sonne wieder hervor, und das Orchester jauchzt im ff:



Der zweite Satz, ein von einem Adagio eingeleitetes und (in Verkürzung) beschlossenes Andante beginnt mit:

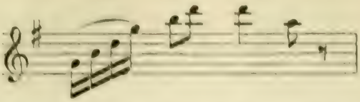


Da fällt auf dem vierten Viertel die Solovioline heftig ein:

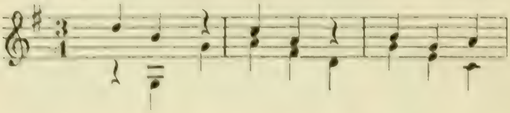
Der Streicherchor stimmt in den G-Dur-Akkord ein, und der Cantus beginnt von neuem mit der Skala als Oberstimme, aber nur von der Solovioline allein und mit anmutigen Verzierungen vorgetragen, vom Chore mit reizenden Dissonanzen begleitet. Der heutige Hörer wird mit dieser Stelle kaum etwas anzufangen wissen; die Zeitgenossen Haydns merkten sofort eine Parodie der in der Vokalmusik so beliebten, noch im »Augsburger Tafelkonfekt« mehrfach vertretenen Solmisationsszenen, in denen komische Bilder aus dem Musikunterricht vorgeführt wurden. Der närrische Einfall bedeutet also im Zusammenhang des Programms: der Morgen ist die Zeit des Lernens und des Lehrens. Der Lehrer — die Solovioline — bemüht sich nach der obigen Korrektur aus dem trocknen Ton herauszukommen: er stimmt Motive an, die uns Heutige in die Ozeansymphonie Rubinsteins versetzen:

---

[1]) S. 69, 1. Syst. Takt 5 darf nur die Flöte ein f haben, bei allen anderen Instrumenten muß es in fp korrigiert werden. Erst im Takt 6 tritt für sie f ein. Ebenso verhält sich's mit Takt 7 u. 8.



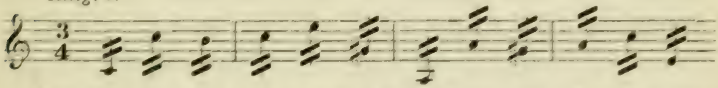
Statt Rubinsteins hätte auch irgendein älterer Komponist genannt werden können, aber es liegt im Interesse von Tonpsychologie und Hermeneutik, auf gleiche Wendungen in zeitlich weit getrennten Werken zu verweisen und dazu gibt's sofort weiter Gelegenheit. Das Ozeanmotiv sagt ungefähr: es soll eine Geschichte erzählt werden, und sofort kommt sie im Andante



Ist das nicht leibhaftig das Motiv von Berlioz' Ritter Harold, dem Italienfahrer? Wir warten auf seine viola alta, und wirklich im fünften Takt kommt sie auch, nur mit der Nuance, daß anstatt der Bratsche ein Violino concertante steht und nebenbei auch die Musik ein wenig anders als bei Berlioz, vor allem flüssiger verläuft. Zu der konzertierenden Violine tritt bald auch noch ein konzertierendes Cello, das sich in den folgenden Sätzen behauptet, im Finale konzertieren auch die Holzbläser stark, die Hörner bescheiden mit. Und so wie in »le matin« ist's auch in »le midi« und »le soir«. Die drei Symphonien sind concerti grossi in Symphonieform. Im Menuett (D-Dur) geht's wieder ins Freie, die Flöte kündet Lerchengesang, dann kommen wohl Wallfahrer, der kurze Harmoniesatz mit den liegenden Stimmen erinnert ganz eigen an das Trio in Beethovens Siebenter. Unser Trio steht in D-Moll und berührt gar ernst, klanglich ist es ein Meisterstück: das Solofagott und das Solocello werden vom Streichorchester pizzicato begleitet. Aber wie dieses pizzicato wirkt, wie es die Soloinstrumente in eine höhere Region hebt! Die Lustigkeit des Finale zu beschreiben, wäre jede Feder zu schwach.

Für die Auslegung von »le midi« sind zwei Punkte entscheidend: der glänzende Charakter der langsamen Einleitung des ersten Satzes und zweitens die auf ein Konzert größten Stils gerichtete Anlage der ganzen Symphonie. Es wäre nicht im geringsten überraschend, wenn sich durch einen glücklichen Fund etwa herausstellen sollte, daß Haydn diese Mittagssymphonie auf ein Bild komponiert hätte, das in der

großen Art Tizians ein Fest- und Prunkmahl der alten Zeit darstellt. Mit Schüsseln und Schalen, mit Flaschen und Humpen, mit Tellern, Messern und Gabeln kann die Musik nichts anfangen, aber an den Hauptschmuck der Symposien des Mittelalters und des ancien régime hat Haydn angeknüpft: an die wohlbesetzte und geistvolle Tafelmusik. Die führte er nun in der Gestalt eines mehrsätzigen Concerto grosso vor. Den Grundstock des Solospiels bildet das alte Corellische Concertino in dem Grad, daß man sich wundert in der Partitur die drei zu ihm gehörenden Instrumente (erste und zweite Solovioline, Solocello) nicht zusammengestellt zu finden, die Übersicht würde dadurch wesentlich erleichtert. Der Grund, warum das Haydn nicht tat, war der, daß er sämtliche Instrumente und daß er schließlich — in der Art von Bachs drittem Brandenburgischen — auch ohne eigentliche Solisten die verschiedenen größeren Gruppen des Orchesters gegeneinander konzertieren läßt. Die Idee eines Festmahls hat Haydn aber, im ersten Satz wenigstens, auch thematisch festgehalten und zwar in dessen Hauptthema:



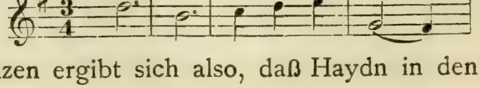
Das ist ja die deutlichste Anspielung auf den Furientanz aus Glucks »Orfeo«. Was soll dieses Zitat hier, was hat der »Orfeo« mit Tafelmusik zu tun? Der »Orfeo« allerdings nichts, aber wohl Glucks Ballett zum »Don Juan«. Für dieses Ballett ist der spätere Furientanz komponiert und zwar für die Szene, wo Don Juan vom opulenten Mahle hinweg zur Hölle fährt.

So fügt sich dieses Allegro ganz frappant in die Grundidee von »le midi«, und mit den Gedanken an »Don Juan« im Kopfe werden Haydns Zuhörer auch das durch das vorausgeschickte Rezitativ so merkwürdige Adagio verstanden haben, das dem ersten Satze folgt. Carpani der italienische Biograph des Meisters erzählt[1], daß Haydn in einer seiner ältesten Symphonien sich einen Dialog zwischen Gott und einem verstockten Sünder gedacht habe. Nun: dieser Dialog ist das Rezitativ von »le midi« und das darauffolgende Adagio. Im Rezitativ spricht Gott-Vater in ähnlicher Zunge wie Raphael in der »Schöpfung« zum Sünder, im Adagio spricht (in der Stimme

[1]) Giuseppe Carpani: Le Haydine 1812. S. 69.

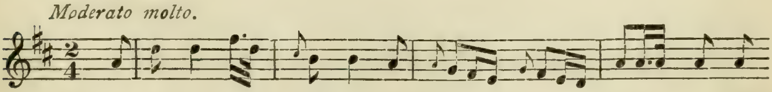
des Cellos) der Sünder mit und wird zu Gnaden aufgenommen. Der Glanzpunkt der Versöhnungsszene besteht in der vor dem Schluß eingelegten Kadenz von Violine und Cello, einem Unikum unbegleiteten Duettspiels. Im Menuett und im Finale findet sich ein thematischer Bezug auf das Programm nicht, aber an der Idee der konzertierenden Tafelmusik hält Haydn auch hier fest und nähert sich dabei im Finale der Beweglichkeit und Ungezwungenheit, mit der in seinen Londoner Symphonien das Solospiel wechselt. Die im Finale in der Menge stürmischer Unisonos, in Generalpausen und Fermaten zutage tretende Erregtheit ist die natürliche Reaktion der nach den düsteren Eindrücken des ersten und zweiten Satzes zurück zur Freude drängenden Stimmung.

»Le soir« ist ein symphonisches Seitenstück zu Dittersdorfs »Doktor und Apotheker«, noch mehr zu Goethes »Hermann und Dorothea«, ein Ausschnitt aus dem verlorenen Paradies, ein Bild des Friedens und gemütlichen Behagens, von traulichen Tanzweisen und Kinderliedern beherrscht. Motivisch besteht ein Zusammenhang zwischen dem ersten Satz dieser Symphonie und dem Andante von »le matin«, die Haroldsnoten erscheinen in einer bescheidenen Verkleidung wieder $\overline{\overline{\text{d}}}$ $\overline{\text{h}}$, $\overline{\overline{\text{c}}}$ $\overline{\text{a}}$. In der Durchführung kommt es zu einer beängstigenden Szene, mit dem unruhig flatternden Flötensolo beginnt sie, ihre Spitze bildet ein unheimlich energisches Unisono, das von G ganz verblüffend in ein Es hinüberlenkt und da auf eine Fermate abbricht. Es erinnert unwillkürlich an das Trompetensolo der »Leonoren«-Ouvertüren. Daß die Ursache der Stimmungsstörung in Erscheinungen der äußeren Natur zu suchen ist, erfahren wir aus dem Finale. Es ist »La Tempesta« überschrieben und bildet die Schilderung eines Unwetters mit Blitz und Regenschauern und mit den aus der französischen Oper her bekannten und auch ins italienische Konzert (z. B. bei Vivaldi) übernommenen Mitteln. Die Besetzung erinnert ans alte Concertino, doch sind die vorgeschriebene zweite Solovioline und das Solocello sehr wenig solistisch verwendet; man sieht, Haydn ist noch bei den Reminiszenzen des Concerto grosso, aber nicht mehr in der lebendigen Tradition aufgewachsen. Auch der Tempesta geht — im Menuett — das Haroldsmotiv voraus.



Im ganzen ergibt sich also, daß Haydn in den Tageszeiten

seinen Zuhörern manches zu raten gibt, daß er trotz der Einfachheit der Formen in seinem Gedankengang nicht immer einfach ist, und es also in Eisenstadt entweder mit einem vorher in die Details eingeweihten, oder aber einem sehr hellhörigen Publikum zu tun haben mußte. Auch die Weihnachtssymphonie (Nr. 26) ist nicht so leicht zu verstehen, wenigstens nicht für die moderne Musikwelt. Denn die Töne, die wir von Weihnachten erwarten, kommen erst im Trio des Menuetts, der als dritter Satz sehr auffällig und so kurz schließt, daß man zu der Vermutung gezwungen wird: das eigentliche Finale sei verloren. Bis dahin herrscht eine trübe Stimmung vor, wie sie dem Titelbeisatz »lamentatione« und dem liturgischen Charakter der Adventszeit entspricht. Stilistisch sehr eigen ist's, daß die eigentlichen Themen im ersten (Allegro) und zweiten Satz (Adagio) in Mittelstimmen, voran in zweiter Violine und erster Oboe, versteckt sind. Ihrer Natur nach scheinen sie Kirchenlieder zu sein. Darüber wäre eine eingehende Untersuchung anzustellen. Auch in manchen anderen, ohne Programm vorgelegten Symphonien aus der Eisenstädter Zeit steckt ganz unverkennbares Hymnengut, z. B. in Nr. 22. Wär's nicht auch ganz natürlich, wenn der Kapellherr in den Symphonien seines Hauskomponisten gelegentlich Rücksicht auf die Kirchenzeiten gewünscht hätte? Wie hier aus der geistlichen, so hat Haydn in anderen Fällen aus der weltlichen Volksmusik geschöpft. Ein Hauptbeispiel hierfür bietet die letzte Programmsymphonie aus der von der Gesamtausgabe aufgeschlossenen Periode: die Nr. 31 mit der Überschrift: »Mit dem Hornsignal« — »Auf dem Anstand«. In ihr reiht sich ein originelles Lied an das andere — auch ein dreitaktig gegliedertes ist darunter —, so daß man verwundert fragt: warum hat in Österreich der Liederdruck so spät begonnen? Der vierte Satz der Symphonie besteht zum ersten Male bei Haydn aus Variationen, sieben an Zahl über das Marschlied:

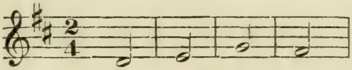


usw.

Die Variationen an dieser Stelle sind der einzige ungewöhnliche Zug in der Form dieser letzten Programmsymphonie und auch dem Inhalt nach hängt ihre Musik überall klar mit dem im Titel gegebenen Programm zusammen. Nirgends fehlt der

orientierende Klang der Hörner, einige Stellen, wo sie, wie z. B. in der 4. Variation des Schlußsatzes zu vieren spielen, wirken auf Ohr und Phantasie berückend. Eins nur kann an dieser Symphonie für den ersten Blick etwas befremden: die verhältnismäßig große Menge elegischer und wehmütiger Wendungen; namentlich das Adagio, in dessen Anlage wieder das alte Concerto grosso mit einem Violino principale, einem Cello solo und mit konzertierenden Hörnern hineinblickt, will sich mit den Freuden und Aufregungen der Jagd gar nicht reimen. Anders, wenn man ein Hubertusfest annimmt, wo sich die alten Freunde treffen, wo der Jugendzeit und auch der ehemaligen, nun heimgegangenen Kameraden gedacht wird. Die spätere mit dem Titel »la chasse« versehene Pariser Symphonie hat diesen Beiklang edler Sentimentalität ebenfalls und schließlich zeigen auch unter den programmlosen Symphonien aus Haydns ersten Jahren ziemlich viele Ernst und Gefühlstiefe an den Stellen, wo die reine, unpersönliche Gesellschaftsmusik nur Fröhlichkeit erlauben würde. Ein solches ganz subjektives Stimmungsbild aus einer für Haydn aus irgendwelchem Grunde stürmischen Zeit ist die C-Dur-Symphonie von 1762, sie schäumt vor Temperament und cholerischem Humor und behandelt auch die Form merkwürdig launisch, hier kurz angebunden, dort liebenswürdig verweilend, mit Einschaltungen schwärmend. Die Symphonien des Jahres 1763 machen sämtlich auch auf den, der nichts vom Tod des Vaters weiß, den Eindruck einer nur bedingten Lustigkeit; besonders in der zu ihnen gehörenden Es-Dur-Symphonie Nr. 11 dauert der Schatten, den das Adagio verbreitet, bis zur letzten Note, nicht einmal der Menuett heitert auf. Die Symphonie ist unter den Werken des frühen Haydn deshalb eine der allereinheitlichsten. Sie erregt noch dadurch besonderes Interesse, daß das Adagio nicht den zweiten, sondern den ersten Satz der Symphonie bildet, daß also Haydn hier dem Affekt die Form vollständig untergeordnet hat. Zweitens ist dieses Adagio von beiden Haupttypen, die Haydns langsame Sätze beherrschen, dem schlicht liedmäßigen und dem dramatisch erregten, gleich weit entfernt. Es gehört vielmehr einer dritten, einer pathetisch erhabenen Art an, einer nach den Sternen gerichteten Musikpoesie, die im Geiste und in der Zeit Klopstocks ihre Heimat, in Gluck und Neefe ihre ersten Propheten und in Beethoven ihren höchsten Vertreter hat. Beim Haydn der Londoner Symphonien sind diese Adagios verschwunden, in den Eisenstädter Jahrzehnten liegen sie der Natur des Komponisten nahe. Auch in der letzten Symphonie

des Jahres 1763, dem D-Dur-Stück Nr. 13 herrscht noch ein unsteter Humor, der im ersten Satz von Motiv zu Motiv springt. Aber es ist als hätte hier der Fürst seinem Kapellmeister geholfen oder geraten sich durch Arbeit von der Melancholie zu befreien. Die häufige Dreitaktigkeit, die frappante Dynamik, das Cellosolo im zweiten Satz, die Fuge über das später bei Mozart so beliebte Thema:



weisen auf einen frischen Studieneifer hin. Im Finale der nächsten Symphonie, der in A-Dur (Nr. 14) von 1764 berührt sich Haydn durch ein in kurzweiligen Variationen ausgeführtes Skalenthema mit Caldara, ihr erster Satz aber zeigt seine Lebensgeister, seine Ungeniertheit und seine Gestaltungskraft auf einer Höhe, hinter der alles zurückbleibt, was in sämtlichen Symphonieschulen bisher geleistet worden ist. Es ist das Bravourstück eines Improvisators, der ohne zu entwerfen und zu arbeiten nur der augenblicklichen Hingebung zu folgen braucht. In dem Andante dieser A-Dur-Symphonie treffen wir zum ersten Male jene Oktavenverdoppelung der Melodie (hier 1. Violine und Cello), für die Haydn dann bis ans Ende, besonders in den Menuetts und noch mehr deren Trios, eine Vorliebe behalten hat.

So wie bis hierher, kommen auch in den folgenden Symphonien bis zum Schluß des dritten Bands, immer weitere persönliche Haydnsche Eigenheiten zweiter Klasse zum Vorschein; die geschichtlichen Hauptseiten des Haydnschen Symphoniestils, die prinzipielle Volkstümlichkeit und Gemeinverständlichkeit der Thematik, die Gediegenheit, Reichhaltigkeit und Energie der motivischen Entwickelung dagegen lassen sich wohl immer wieder einmal spüren, treten aber noch nicht in den Vordergrund. Der Schwerpunkt dieser Symphonik liegt noch in der Vielseitigkeit, der Natürlichkeit und Drastik der Einfälle, Haydn übt und schult zunächst noch Phantasie und Erfindungsgabe, erst als er hier seiner Begabung alles was in ihr lag, abgerungen, lernt er auch die Kunst sich zu beschränken.

Eine wesentliche Korrektur erfährt somit das Bild von Haydns Entwickelung durch die Veröffentlichung der vierzig ersten Symphonien nicht, wohl aber steuert sie im einzelnen, z. B. betreffs seiner Stellung zur Programm-Musik, ferner der Hauptrichtung seiner Begabung, und bezüglich ähnlicher Fragen, vor-

gefaßten Meinungen und sie liefert im allgemeinen neues wichtiges Anschauungsmaterial zur Frühgeschichte der selbständigen Symphonie.

Die drei Bände sollen aber auch der Praxis, unseren Konzerten und unseren Musikschulen, gute Dienste leisten. Daß sie dazu wohl imstande sind, wird der Leser den vorstehenden Ausführungen hoffentlich entnehmen können. Für etwaige Versuche sei da, außer auf die Tageszeiten und die Jagdsymphonie (Nr. 31) ganz besonders auf die B-Dur-Symphonie (Nr. 35) aus dem Jahre 1767 aufmerksam gemacht. Dieser zwischen Gluck dem stillen Träumer, und Mozart dem Ritterlichen, Schwungvollen vermittelnde, dieser in Resignation und Erinnerung große und einzige Haydn kehrt so später nicht wieder.

Nach dieser praktischen Seite hin hätte die literarische Einführung der Gesamtausgabe etwas mehr tun können. Daß das unterblieben ist, fällt ihrem Verfasser, Professor Dr. Mandyczewski, der in der Vorbereitung der Publikationen eine Riesenarbeit auf sich genommen und geleistet hat, nicht zur Last, sondern hängt mit dem Hingang Joseph Joachims, der für die Oberleitung der Gruppe Symphonien bestellt und bis zur Ausgabe des dritten Bands noch nicht ersetzt war, zusammen. In einem Punkt wird es nötig sein das Schweigen noch durch einen gelegentlichen Nachtrag zu brechen. Er betrifft die Frage des Akkompagnements. Es steht ja fest, daß Haydns Werke in die Zeit des Übergangs fallen, wo der Generalbaß allmählich außer Kraft gesetzt wird und daß Haydns Londoner Symphonien, auch die Mehrzahl seiner Pariser einer Cembaloergänzung nicht bedürfen, unterliegt keinem Zweifel. Daß sich das aber mit allen Symphonien Haydns, auch den Eisenstädtern so verhält, nehmen wohl unter anderen auch Pohl und Spitta [1]) an, aber ausgemacht ist das durchaus nicht. Da sich die Frage so im Vorbeigehen nicht erschöpfen läßt, muß es hier genügen darauf hinzudeuten, daß die österreichischen Denkmäler in ihrem Bande Wiener Symphonien für das Akkompagnement eintreten und damit für eine ähnliche Behandlung des jungen Haydn plaidieren. Die Theorien der Zeit lassen uns hier im Stich, wir müssen uns also ans Ohr und ans musikalische Gefühl wenden und das entscheidet im großen ganzen dafür, daß alle Sätze, bei denen die Bratsche an den Baß gekoppelt ist, des Cembalos bedürfen. Das Akkompagnement

[1]) Ph. Spitta: Zur Musik. 1892. S. 173.

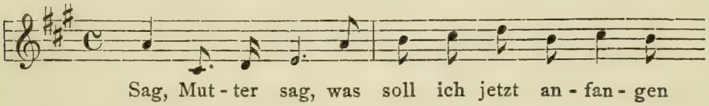
ist aber auch an solchen Stellen nötig, die zwar vollständig in der Harmonie sind, aber entweder wegen des Abstands zwischen Baß und Oberstimmen leer und schlecht klingen oder aber bei einer engeren Bindung durch Vorhalte und andere Dissonanzen wesentlich gewinnen. Daß für solche Stellen Bezifferung oder wenigstens besondere Cembalostimmen vorliegen müßten, ist eine Forderung, die an der alten Praxis keine Stütze hat. Mit einer Liste solcher Stellen wäre für die drei Bände der Haydnschen Symphonien leicht zu dienen. Das Andante der ersten Symphonie eröffnet sie, das der zweiten setzt sie fort, in der dritten wird im ersten Allegro die Aufgabe des Cembalo von den Bläsern (Oboen, Hörnern) übernommen, aber das Andante klingt schon vom dritten Takt ab ohne Cembalo ganz verwunderlich dürftig, in der fünften liegen die anstößigsten Lücken im Presto, bei den dann folgenden drei Programmsymphonien weist schon der zugrunde liegende Charakter des Concerto grosso auf die Unentbehrlichkeit des Akkompagnements. Bis zum Jahre 1770 wiederholen sich diese Fälle und da man ohne stillos zu verfahren nicht bloß den notleidenden Stellen Cembaloflecken aufsetzen darf, sondern, auch des Kolorits wegen, das Akkompagnement sich über den ganzen Satz erstrecken muß, wird kaum etwas anderes übrigbleiben als für die sämtlichen Symphonien Haydns bis zum Jahre 1770 die Hinzuziehung des Cembalo zu empfehlen. Selbstverständlich will diese Ansicht einer endgültigen Entscheidung der Frage nicht vorgreifen, sondern nur zu einer gründlichen Erörterung, und zwar auch in der Form einer Ergänzung der Einleitung zu den Symphoniebänden, anregen.

Zum Schluß kann für die Veröffentlichung der Haydnschen Jugendsymphonien nur gedankt werden. Die drei Bände sind eine besonders geeignete und schöne Jubelgabe zur bevorstehenden Zentenarfeier.

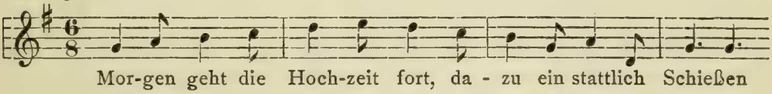
Das Notenbuch der Zeumerin

Zu den Berufszweigen, die auszusterben drohen, gehört mit den Frachtfuhrleuten und Lohnkutschern auch der ehrenwerte Stand der Notenschreiber, und die Fertigkeit, Töne durch Schriftzeichen eigenhändig zu fixieren, schickt sich an, eine Geheimkunst von Komponisten, Konservatoristen und Musikhistorikern zu werden. Unwiederbringlich sind die Zeiten dahin, wo man Partituren von Opern, Kantaten, Symphonien statt vom Autor vom Kopisten kaufte und die Leute, die lieber nach geschriebenen als nach gedruckten Noten musizieren, sind heute noch seltener als die Anhänger der Gänsefeder. Vor hundert und hundertdreißig Jahren war das noch völlig anders. Burneys Tagebuch und Breitkopfs thematischer Katalog stellen — mit verschiedener Begründung, aber in der Sache übereinstimmend — fest, daß der Notendruck gegen die Konkurrenz der geschriebenen Noten nicht aufkommen könne. Heute sind die geschriebenen Noten auch aus der Hausmusik, in der sie sich am längsten, nämlich bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts, behaupteten und die sie ehemals fast völlig beherrschten, so gut wie verschwunden. Diese Wendung wird der zukünftigen musikalischen Geschichtsforschung sehr zugute kommen: sie wird über die Musik unserer Zeit auf Grund eines viel lückenloseren Materials Auskunft geben können, als es uns für die vergangenen Jahrhunderte zur Verfügung steht. Denn Handschriften sind bekanntlich viel vergänglicher als die von vornherein zahlreicheren Drucke und am vergänglichsten sind die für den alltäglichen Hausgebrauch bestimmten Stücke. Hieraus ergibt sich, daß die wenigen erhaltenen Handschriften des 17. und 18. Jahrhunderts, die der Hausmusik der Zeit gewidmet sind, besondere Wichtigkeit haben. Sie ergänzen das aus den gedruckten Theorien und Kompositionen hervorgehende Bild des alten Musikwesens nach mehr als einer Richtung und hellen die wirklichen Verhältnisse in Lehre und Unterricht, in Fragen des Zeitgeschmacks, der Be-

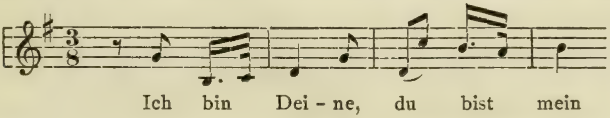
liebtheit einzelner Komponisten, der Bedeutung verschiedener Kompositionsgattungen und der in ihnen konkurrierenden Richtungen oft ganz überraschend auf, sie nötigen nicht selten zu einer vollständigen Korrektur der aus den Drucken abgeleiteten Vorstellungen. Nach den gedruckten Liedersammlungen scheint es beispielsweise, als ob gegen das Ende des 17. Jahrhunderts das volkstümliche deutsche Lied dem Kunstlied ganz gewichen sei. Denn Rists Hamburger Schule mit ihrer gewaltsamen Einfachheit hat da abgedankt, die Sachsen und Nürnberger aber pflegen ausschließlich das mit seinen Symphonien, Zwischenspielen und Nachspielen anspruchsvolle Orchesterlied. Aus den aus dieser Zeit vorhandenen Berliner und Münchner Handschriften ergibt sich dagegen, daß die volkstümliche Richtung noch zahlreiche Freunde bei hoch und niedrig hat und daß sich die Komponisten, namentlich in Süddeutschland, noch ganz vorzüglich auf guten Volkston verstehen. Eine der Münchner Handschriften[1]) enthält wahrscheinlich sogar wirkliche Volkslieder, so in den Nummern 27:



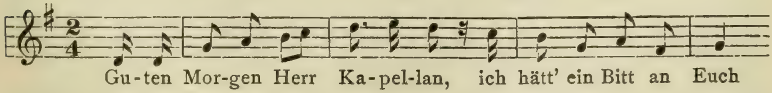
und 30:



Dem ersten begegnen wir in einer Altarie der Zachowschen Pfingstkantate: »Nun aber gibst du Gott« in folgender Fassung:



dem zweiten in einer Stuttgarter Handschrift aus der Mitte des 18. Jahrhunderts[2]) in nachstehender Variation:

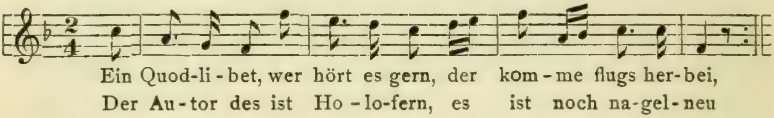


wieder. Ähnlich tritt das Quodlibet in den Drucken sehr zurück:

[1]) Mus. Ms. 1662.

[2]) Kgl. Landesbibliothek in Stuttgart. Mus. 4⁰ Nr. 5, aa.

im 17. Jahrhundert fehlt es bis auf den »Musikalischen Leutespiegel« von 1687 ganz, im 18. Jahrhundert beschränkt es sich auf das »Augsburger Tafelkonfekt« von 1733. Aber nach der oben angeführten Stuttgarter Handschrift wie nach dem bekannten Liederbuch der Baronin Luise von Crailsheim muß die Textmengerei in der Hausmusik der Bachschen Zeit allgemein beliebt gewesen sein; nach den Stuttgarter Stücken zu schließen waren aber die Gedichte mehr derb als witzig, auch die Musik bleibt an guter Laune und Beweglichkeit weit hinter der Rathgebers zurück und begnügt sich damit, einen fidelen Tanzton einzuhalten. Eine Probe davon mag die Melodie der Nr. 34, die sich in mehreren Handschriften findet, also wohl ein Favoritstück war, geben:



So wie über Lied und Quodlibet bieten die Handschriften über jede Art von Hausmusik, die in ihnen vertreten ist, wichtige und wesentliche geschichtliche Informationen. Dem Inhalt nach kann man sie in Liederbücher, in Klavierbücher, in Bücher für Gesang und Spiel gruppieren. Bei den Stücken dieser dritten Gruppe gesellt sich zu den Liedern und Arien, zu den Tänzen und Sonatensätzen fürs Klavier (neben dem im letzteren Falle oft auch eine Flöte oder Violine mitwirkt) gern auch etwas Theorie: Anweisungen für Fingersatz oder für Generalbaß. Allgemein bekannt ist dieser Typ aus den Noten- und Klavierbüchern der Bachschen Familie; zu ihm gehört auch das »Notenbuch der Zeumerin«, über das hier seiner Wichtigkeit wegen etwas eingehender berichtet werden soll.

Die der Fürstlich Reußschen Landesbibliothek zu Gera gehörige Handschrift füllt einen durch einfache braunmelierte, mit grünem Rücken und Vorstoß versehene Pappdeckel geschützten Band von 17 cm Höhe und 21 cm Breite. Auf der Innenseite des Vorderdeckels steht rechts unten von einer etwas ungeübten Hand, die im Buche selbst nicht wieder sichtbar wird und mit einer jüngeren Tinte geschrieben: »C. F. Zeumerin«. Wer diese Zeumerin und ihre Familie war, ist noch nicht festgestellt[1]), wir wissen auch nicht, ob das Buch für das Fräulein

[1]) Herr Rentmeister Müller, dem die Bibliothek untersteht, schreibt unterm 23. 2. 08: »Das Notenbuch habe ich vor einiger Zeit auf dem Bibliotheksboden

oder die Frau angelegt war, wahrscheinlich aber hat sie es, ehe es in die Fürstliche Bibliothek kam, kürzere oder längere Zeit besessen und jedenfalls berechtigt die Eintragung ihres Namens dazu, es auf ihn zu taufen.

Vom ersten Blatt, dem sogenannten Schmutzblatt, auf dem vielleicht doch der Titel, der Zweck des Buchs und die Person angegeben gewesen ist, für die es ursprünglich bestimmt war, ist nur ein fingerbreiter Rand erhalten und der Hauptteil geradeso wie beim Schlußblatt einem Vandalismus oder einem unreinen Gewissen zum Opfer gefallen. Ebenso sind gegen das Ende des Buchs die Blätter 132 und 133 bis auf einen kleinen Streifen herausgerissen. Auf ihnen haben zwei Lieder gestanden, die, nach den stehengebliebenen Resten zu schließen, im Text obszön gewesen zu sein scheinen. Im ganzen aber ist das Buch sehr gut erhalten und auch gut geschrieben. Die Schrift zeigt zwei Hauptschreiber, der erste, dessen Züge sehr regelmäßig, aber etwas steif sind, hat die ersten 14 Blätter allein gefüllt; mit Blatt 15 tritt eine andere, eine entschiedene Musikerhand, die die Noten schnell und mit sichtlichem Schwung hinwirft, ein. Sie hat bis zum Schluß ausgehalten, sich aber zuweilen von ebenfalls routinierten Hilfskräften vertreten lassen. Das ganze Buch besteht aus 138 Blättern, zwanzig davon (Blatt 60—80) sind unbeschrieben, die anderen enthalten auf Vorder- und Rückseite je drei mit dem Rastral gezogene Doppelsysteme: die Linien für die linke Hand sind im Baßschlüssel notiert, die der rechten bei Liedern wie Spielstücken im Diskantschlüssel, der Violinschlüssel ist nur einmal bei einer Flötensonate verwendet. Bei Liedern mit vielen Versen hat die Seite nur ein Notensystem.

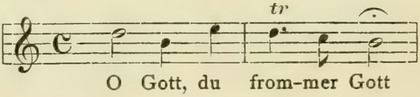
Für die Zeit, in der das Notenbuch der Zeumerin entstanden ist, gibt Blatt 14 einen dokumentarischen Anhalt: da steht unten rechts auf der liniierten, im übrigen leer gelassenen Vorderseite, »Den 7. März 1735«, die nächsten vier Blätter können wir noch ins gleiche Jahr setzen; mit der Rückseite von Blatt 18 aber stehen wir aus Gründen, die bald folgen werden, vor dem

in einer alten Kiste unter wertlosen Papieren aufgefunden. Es war in demselben Zustande, wie es jetzt in Ihren Händen ist. Ich habe es aufbewahrt, weil mich die alten Tänze Bourrée, Gigue, Sarabande usw., die sich ja auch in den Suiten von Seb. Bach wiederfinden, interessierten .... Über den Namen der Zeumerin kann ich leider keine sofortige Auskunft geben. Sie hat sicher nicht in Gera gewohnt, da im ganzen 18. Jahrhundert, wenigstens aber in der ersten Hälfte desselben, der Name sich in Gera nicht vorfindet. Er weist vielmehr auf das Reußische Oberland oder Vogtland hin.«

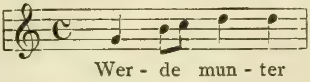
Jahre 1736. Ihm und den nächsten Jahren gehört der Hauptteil der Musik an.

Inhaltlich teilt sie sich in 1. Choräle, 2. Tänze fürs Klavier, 3. Harmonielehre, 4. Klavier- und Instrumentalsätze verschiedener Art, 5. Gesänge.

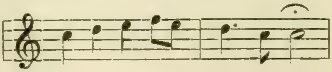
Die Choräle sind in zwei getrennten Posten gegeben. Der erste (Blatt 1—7) enthält 13 Nummern, die deshalb angeführt werden dürfen, weil ihre Aufnahme in das Hausbuch auf besondere Beliebtheit schließen läßt. Es sind 1. Treuer Gott, ich muß dir klagen; 2. O Gott, du frommer Gott; 3. Alle Menschen müssen sterben; 4. Befiehl du deine Wege; 5. Werde munter mein Gemüte; 6. Wach auf mein Herz und singe; Warum soll ich mich denn grämen; 7. Ach daß nicht die letzte Stunde; 8. Gott, mein Gott, du wirst's wohl machen; 9. Wie selig ist ein gut Gewissen; 10. Liebster Immanuel, Herzog der Frommen; 11. Straf mich nicht in deinem Zorn; 12. Jesu, meines Lebens Leben; 13. Jesu Leiden, Pein und Tod! Die Nummern 3, 4, 5, 11 und 13 gehören noch heute zu den bekanntesten, auch Gellerts »O Gott, du frommer Gott« wird noch viel gesungen, die Geraer Melodie:



ist aber heute auch in Gera durch die von Schicht verdrängt, bei den fünf anderen zeigen die Melodien Abweichungen von der allgemein üblichen Fassung, die zum Teil beträchtlich und die keine Verbesserungen sind. Nr. 5 beginnt:

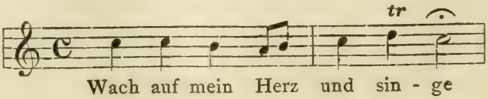


In Nr. 11 lautet die vorletzte Zeile:



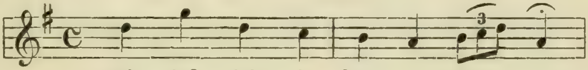
statt:

Nr. 6 ist folgendermaßen:



also sehr unvorteilhaft rhythmisiert. Man sieht aber auch aus diesen Beispielen wieder, was für eine Rolle die Choralvarianten in der Blütezeit des Partikularismus spielten. Sie allein schon erklären zur Genüge, warum Seb. Bachs Kirchenkantaten nicht über Leipzig hinauskamen. Denn die Geraer Lesarten stehen nicht für sich allein, sondern jede weitere Liederhandschrift des 17. und 18. Jahrhunderts, sofern sie Choräle enthält, bringt andere dazu.

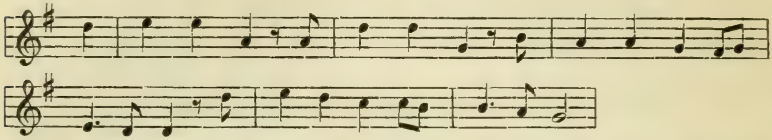
Daß die Nummern 7—11 als Arien bezeichnet sind, läßt sich einigermaßen stilistisch erklären: sie haben als zum Sologesang bestimmte Hauschoräle bewegteren Rhythmus und mehr Figuren als die gewöhnlichen Gemeinde- und Kirchenchoräle. Nur fragt man sich, wie der ganz schlichte Satz von »Straf mich nicht in deinem Zorn« in diese Gruppe geraten konnte. Außer ihm ist keiner dieser Arienchoräle in den allgemeinen Choralschatz oder in die Hausmusik aufgenommen worden; die Melodien sind, wie folgende Probe zeigt:



technisch nicht leicht und im Ausdruck wenig glücklich. Sie interessieren aber geschichtlich als Ableger einer ehemals allgemein üblichen Praxis, die von jedem Kantor voraussetzte, daß er als Choralkomponist seinen Mann stellte. Bis ins 19. Jahrhundert hinein sind solche Choralhefte von an Ort und Stelle anerkannten und die Aufnahme ins Landeschoralbuch als größten Triumph ersehnenden Musikern auch in Druck gekommen, die Hauptmasse dieser Arbeit ist nur handschriftlich verwahrt worden und zugrunde gegangen.

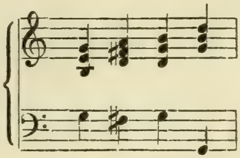
Der zweite auf Blatt 15 und 16 folgende Posten von Chorälen unterscheidet sich von dem ersten durch seine Stellung zur Fermatenfrage. Im allgemeinen hat die deutsche Musik keine Ursache, auf die Choralfermate, die in neuester Zeit glücklicherweise wenigstens doch von den Zwischenspielen wieder befreit worden ist, stolz zu sein. Man freut sich deshalb über jeden Beweis, aus dem hervorgeht, daß frühere Zeiten ohne diesen Notbehelf schlecht singender Gemeinden ausgekommen sind. Von allgemein bekannten, gedruckten Sammlungen bieten ihn Albert und Adam Krieger, von Handschriften die Ulmer der Julie Miller (Tochter des Sigwartdichters) und die der Zeumerin in der zweiten Choralpartie. Hier hören wir

den Schluß von »Was Gott tut, das ist wohlgetan« in dieser Form:

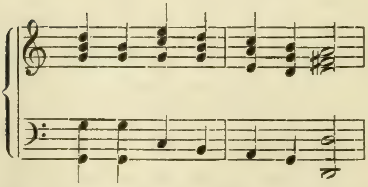


Das ist also dieselbe Frische, in der die englischen Dissenters ihre Hymnen vortragen.

Durchschnittlich sind die Choräle, wie später auch die Lieder, im üblichen zweistimmigen Satz (Baß und Sopran) notiert, setzen also Spieler voraus, die frei zu akkompagnieren verstehen. Jedoch hört man, wie Bachsche, Händelsche Sonaten und zahlreiche Liederdrucke beweisen, in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf, dem Akkompagnateur ganz freie Hand zu lassen. Hier, in den Chorälen unserer Handschrift, hat er namentlich an den Schlüssen gebundene Marschroute, da sind die Akkorde häufig fünfstimmig, also so voll als möglich ausgesetzt, an etlichen Stellen ist der Baß verdoppelt, an anderen der Melodiestimme die untere Terz hinzugefügt. Diese Art von zweistimmigem Choralgesang scheint sehr beliebt gewesen zu sein. In dem Choral »Jesu, meines Lebens Leben« wird durchgeführte Vierstimmigkeit versucht. Da finden sich denn ziemlich unschöne Sachen, wie:



und

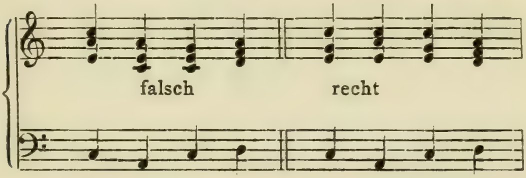


die den durch die Schriftzüge schon nahegelegten Dilettantencharakter des ersten Schreibers zur Gewißheit machen. Seinen Kursus im Generalbaß wird auch er durchgemacht haben, denn der war in der älteren Zeit nicht bloß für Fachmusiker, sondern für jeden Klavierspieler obligatorisch. Nur aber beschränkte er sich aufs Nötigste, nämlich darauf, daß die Schüler, die ja nicht Kompositions-

unterricht, sondern nur Unterweisung in der Harmonie brauchten, die zum Baß gehörigen Akkorde richtig anzugeben lernten; die Stimmführungsregeln, die heute die Fertigkeit im Bestimmen und Hören der Akkorde geradezu bedrohen, kommen in den alten Generalbaßlehren für Dilettanten ziemlich kurz weg. Die in unserem Notenbuch enthaltene Harmonielehre ist aber die allerkürzeste, die sich bis jetzt gefunden hat. Sie nimmt mit den Notenbeispielen noch nicht ganz zwei Seiten ein und besteht aus folgenden Regeln:

Reg. 1. Zu einer Note im Generalbaß, wo keine Signatur steht, wird ordinär mit der rechten Hand die 3. 5. 8., welches ein Akkord genannt wird, zusammen gegriffen.

Reg. 2.

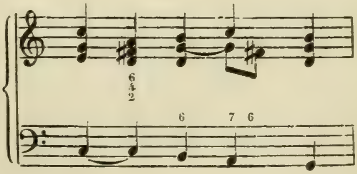


Es dürfen niemals zwei Oktaven oder Quinten miteinander zugleich fortgehen.

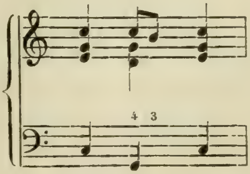
Reg. 3. Es ist auch nötig zu wissen, was motus rectus und motus contrarius sei. Motus rectus ist, wenn beide Hände sich auf- oder niederbewegen, motus contrarius ist, wenn beide Hände entweder zusammen- oder voneinanderlaufen.

Reg. 4. Zu 6 gehört 3 und 8^{va}, wo viele 6 aufeinander folgen, bleibt die 8 weg und muß die 6 im kleinen Finger liegen.

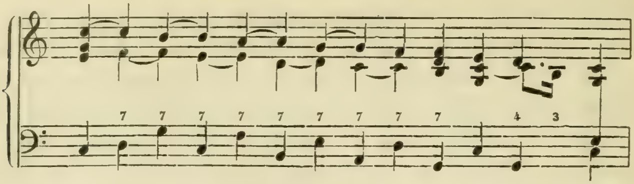
Bisweilen steht 6 4 2 übereinander:



Desgleichen 4 und 3 hintereinander:



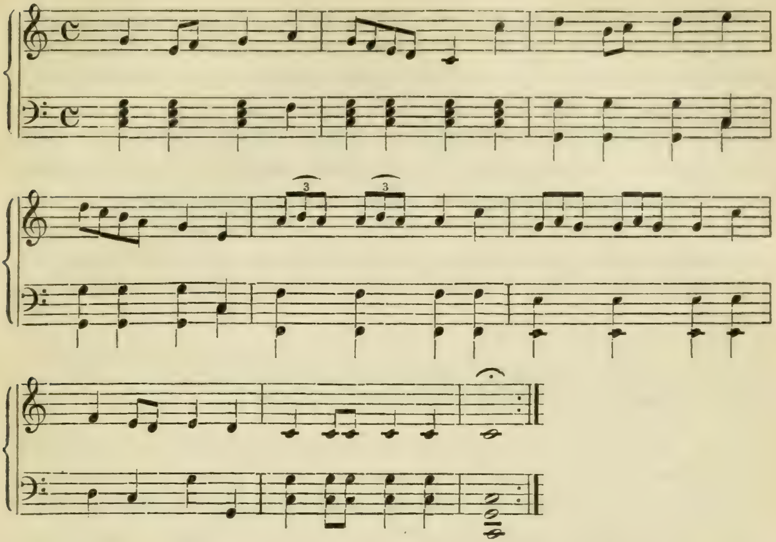
Zur 7 gehört 3 und 5. Wo viele 7 aufeinander folgen, bleibt die 5 weg:



NB. Wenn eine 7 oder 4 vorkommt, so müssen selbige schon im vorigen Griffe liegen.

Das Beachtenswerteste an dieser originellen Generalbaßlehre ist, daß nirgends von Stimmen, sondern nur von Händen und Fingern die Rede ist. Damit schloß sich der Verfasser dem allgemeinen Brauch der Zeit an und gab dem Klavierspieler einen handfesten Anhalt. In dem Mangel an Ordnung und Vollständigkeit ist seine Unterrichtsweise individuell: er erledigt mit vier Regeln die Behandlung der Dreiklänge, vergißt aber den Quartsextakkord. Die Dissonanzen gibt er als Anhang und wie sie ihm gerade einfallen, der Septimenakkord in der Grundform kommt erst nach der letzten Umkehrung, dem Sekundakkord, und dazwischen wird aufs Geratewohl schnell noch der Terzvorhalt eingeschoben. Immerhin war mit diesen Regeln und Bemerkungen ein Grund des Wissenswertesten gelegt, dessen weiterer Ausbau dem Schüler und der weiteren Erfahrung überlassen werden konnte. Heute erfährt von hundert Klavierspielern die gute Hälfte vom Harmoniewesen gar nichts und die Fertigkeit im Hören macht traurige Rückschritte.

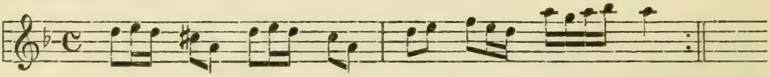
Die Partie Klaviertänze, die der eben mitgeteilten Harmonielehre vorhergeht, besteht aus zwei Märschen und zwei Menuetten. Wer von dem Notenbüchlein der Anna Magdalena Bach oder von dem Klavierbüchlein Friedemann Bachs ausgeht, wird erstaunt sein, hier keine Präambulums, Allemanden, Kuranten, Sarabanden, Giguen zu finden. Die Sache liegt jedoch so, daß die Bachfamilie die Ausnahme, die Zeumerin die Regel vertritt. In den Klavierdrucken herrscht die Suite, in den Handschriften tritt sie bis weit in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts ganz zurück. Die offiziellen Sätze der Klaviersuite nach französischem Muster kommen auch in ihnen vor, aber nicht in der suitenmäßigen Reihenfolge, und neben ihnen stehen oft in erdrückender Mehrheit Tanzsätze im alten deutschen Stil. Sie sind hier durch die beiden Märsche vertreten, insbesondere den ersten, der die Überschrift »Der Jenaische Marsch« trägt und in seinem ersten Teile folgendermaßen lautet:



Dieser »Jenaer« verdient's seiner Triolen wegen, daß er einen eigenen Namen führt; er repräsentiert ein kleines Stückchen der Originalität, die in den alten Zeiten auf allen Gebieten, auch in der Musik, reicher gedeihen konnte. Ganz besonders blüht sie da in der Tanzkomposition und das erfährt man nur aus den Handschriften und aus ihrer Fülle von Charaktertänzen, die meist schon in ihren Namen den Hinweis auf besondere Bodenständigkeit, auf Zusammenhang mit dem Leben und mit Land und Leuten erbringen. Es wäre zu erwägen, ob wir nicht einmal aus diesen handschriftlichen Quellen eine Auslese solcher eigentümlicher alter deutscher Tänze in einen Denkmälerband zusammenstellen wollen. Von den in Betracht kommenden Quellen würde dann die schon genannte Ulmer Handschrift der Millerin, noch mehr aber das »Dantzbüchlein« des Johann Friedrich Dreyßer[1]) von 1720 zu berücksichtigen sein. Einige Überschriften aus diesem Dreyßerschen Büchlein mögen den Sachverhalt veranschaulichen: Gesgen, Hahntanz, Husarentanz, Kapuzinertanz, Prinz Georg, Bauerntanz, Jägerleut, Kußtanz, Dragonermarsch, Müllertanz, Englischer Tanz, Kupferschmidt, Roland, Schwabentanz, Schönste Rosenlust, Englische Mühle, Tekkolymarsch, Judenmarsch usw. Die wenigen Fremdlinge dieses Registers, von denen nur der »Rigaudon« zu allgemeinerer

[1]) Im Besitz des Herrn Professor Dr. Adolf Sandberger in München.

Anerkennung gekommen ist, stören seinen deutschen Charakter ebensowenig, als die paar poetisierenden Namen der Wucht und Kraft Eintrag tun, mit der hier unterschieden wird, nämlich nach Volksstämmen und Ständen, d. h. also nach fest, deutlich und allgemein faßlich umschriebenen Arten. Dem entspricht auch die Musik: die Sätze sind kurz, aber Melodie und Rhythmus außerordentlich eindringlich. Daß man da an neuere Skandinavier und Slawen erinnert wird, ist nicht zufällig, das Volksgut, das sie uns präsentieren, ist alt, stammt aus derselben Zeit, wie diese deutschen Kerntänze. Ein Satz, wie die Nr. 37 bei Dreyßer:



könnte ohne weiteres der Peer-Gyntmusik oder einem Hefte »Ungarischer« einverleibt werden. Daß diese alte deutsche Tanzmusik auf unsere Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts nicht ohne Einfluß gewesen ist, liegt auf der Hand. Nur äußert er sich nicht in ihren auf modernen und französischen Boden gestellten Suiten, sondern an anderen Stellen. Bachs Thema des ersten Satzes des C-Dur-Konzerts für drei Klaviere z. B. ist ein alter Husarentanz, den die Ulmer Handschrift der Millerin verzeichnet.

Das vorhin mitgeteilte Bruchstück des Jenaer Marsches, von dem diese Abschweifung ausging, befremdet durch die Fermate. Stände sie vereinzelt, würde man sie als einen Schreibfehler ansehen dürfen, aber da sie in zahlreichen späteren Menuetts der Zeumerin bei jeder Klausel wiederkehrt, ist ein Versehen ausgeschlossen. Wir haben also die Tatsache festzustellen, daß — glücklicherweise nicht allgemein — in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts das Ruhezeichen versucht hat, vom Choral aus in die Tanzmusik überzugreifen. Man kann nun zweifellos auch Tänze durch eingelegte Haltepunkte beleben, aber als Regel und Manie sind sie unleidlich.

Die vierte Abteilung unseres Notenbuchs, in der diese Menuetts mit den Fermaten kommen, ist mit ihren 45 Nummern die stärkste der Handschrift und geschichtlich dadurch interessant, daß sie mit einer ganz eigenen Deutlichkeit zeigt, welche Bedeutung Sperontes mit seiner »Singenden Muse an der Pleiße« auch für die Instrumentalmusik seiner Zeit gehabt hat. Seinen Spuren auch nach dieser Seite nachzugehen, hat das bisher bekannte und durchgearbeitete Material keine Veranlassung ge-

boten. Diese Sachlage erfährt aber durch das Notenbuch der Zeumerin eine Änderung, denn der doch immerhin beträchtliche Hauptposten der Klaviermusik steht ganz unter dem Zeichen des Sperontes und bedeutet gegenüber dem vorhin erörterten ersten Klavierteil des Buchs eine vollständige Umwälzung des Geschmacks. Der Bruch mit dem altdeutschen Stil ist schon dadurch ausgesprochen, daß der Marsch jetzt nur mit einem einzigen Stück vertreten ist, es verschwindet unter der Masse entschieden Sperontischer Musik. Will man das klarmachen, so kann die Frage nach dem Schwerpunkt der »Singenden Muse« nicht umgangen werden. Die bekannte Antwort: Anschluß des deutschen Lieds an das französische enthält die Lösung des Problems nicht. Wäre Sperontes den französischen »Odes Bachiques« gefolgt, so würde die »Singende Muse« viel reicher an Trinkliedern sein, als das der Fall ist; daß sie aber mit den französischen Sammlungen die Herrschaft des Tanzlieds gemein hat, beweist gar nichts. Denn dieses Tanzlied war keine französische Spezialität, sondern von alters her ein internationaler Liebling der Gesangswelt und in Deutschland zu höherem Ansehen gelangt als anderwärts durch die Haßlersche Schule, die es mit ihren Chorsätzen auf eine hervorragende künstlerische Stufe hob. Zweitens ist es ausgeschlossen, daß Sperontes mit seiner »Singenden Muse« auf eine Sammlung von »Favoritstücken« hinauswollte. Nur verschwindend wenige Stücke aus ihr lassen sich vor 1736 nachweisen und unter diesen wenigen ist keins, bei dem eine weite Verbreitung festzustellen oder nur anzunehmen wäre. Was Sperontes wollte und zu bieten hatte, sagt er auf dem Titel mit den Worten: »die neuesten und besten Stücke«. Nur meint er mit den Stücken nicht einzelne Exemplare, sondern Gattungen und Arten. In diesem Sinne war sein Versprechen keine Übertreibung, sondern da hatte er der Zeit wirklich Neues zu bieten, voran mit den Polonäsen, die zwar, wie aus Bach und Händel hervorgeht, nicht absolut unbekannt, aber doch noch selten und selbst in ihrer polnischen Heimat noch verhältnismäßig jungen Datums waren. Es sieht ganz so aus, als ob Sperontes, auf seine schlesische Abstammung und auf den Polenverkehr der Leipziger Messen gestützt, sein Sammelwerk in erster Linie auf Polonäsen hätte anlegen wollen, denn sie füllen fast ein Drittel des ersten Teils. Manchmal bringt er sie in kleinen Stößen hintereinander, dann scheinen seine Lieferanten zu pausieren, schließlich ihn im Stich zu lassen. Da hilft er sich denn mit Ersatzstücken, unter ihnen

bemerkenswerterweise auch mit den altbeliebten Märschen, am meisten aber mit Menuetts. Sie werden schließlich an Stelle der Polonäse das Hauptstück der »Singenden Muse«. Ganz dieselbe Entwickelung finden wir nun bei der Zeumerin. Sie bringt es bis zur Nr. 25 auf 9 Polonäsen, von der 29. Nummer ab treten dafür die Menuetts oder wie sie hier genannt werden: »Fantasie, Tempo di Minuetto« oder »Vivace, T. d. M.«, im ganzen 13 an Zahl, ein. Auch die übrigen Tanzarten der »Singenden Muse« sind bei der Zeumerin vertreten, der Murky darunter, mit der die Marpurgsche Abstammungstheorie scheinbar bestätigenden französischen Benennung: Mourquois. Der erste, die Nr. 5 der Abteilung, ist des Sperontes berüchtigtes: »Ihr Schönen höret an«. Diese Anfangsworte stehen übergeschrieben. Das Lied mit sämtlichen fünf Versen schließt auch das Notenbuch; über die dritte Stelle, an der es in ihm auftritt, wird noch besonders zu sprechen sein. Nicht bloß die Zeumerin war diesem Stück besonders zugetan, seine Beliebtheit läßt sich auch aus anderen Handschriften belegen[1]). Sie gründet sich auf Text und Melodie. Jener[2]), der — nebenbei bemerkt — unter den unabweisbaren, für jedermann selbstverständlichen Tagesgeschäften das Musizieren anführt, erregte Aufsehen, weil er, wenn auch ziemlich zahm, die gelehrten Frauen und Amazonen aus dem Kreise des damals noch allmächtigen Gottsched verspottete, die Melodie aber macht ihn zu einem keck-drolligen Bänkelsängerstück und wenn sie, was man mit Buhle für sehr wahrscheinlich halten kann, wirklich von Seb. Bach stammt, gereicht sie ihm durchaus nicht zur Unehre. Auch der zweite Murky der Zeumerin ist der »Singenden Muse« entnommen[3]), der dritte und letzte hat eine andere Quelle. Von den Polonäsen der vierten Abteilung sind die zweite und dritte in der »Singenden Muse« heimisch[4]), die anderen, deren Ursprung zurzeit nicht nachweisbar ist, sind in der Mehrzahl außerordentlich hübsch. Die übrigen Klavierstücke gehören zu den Familien der Arien (4), Bourrée (4), Sarabanden (3), Gigue (2), Kuranten (2), Allemande (1), Passepied (1). Sie repräsentieren also ziemlich reichlich Suitengut, aber es ist merkwürdig und wohl auf den Einfluß

---

[1]) Siehe Ed. Buhle in der Einleitung zum Sperontesband der Deutschen Denkmäler.

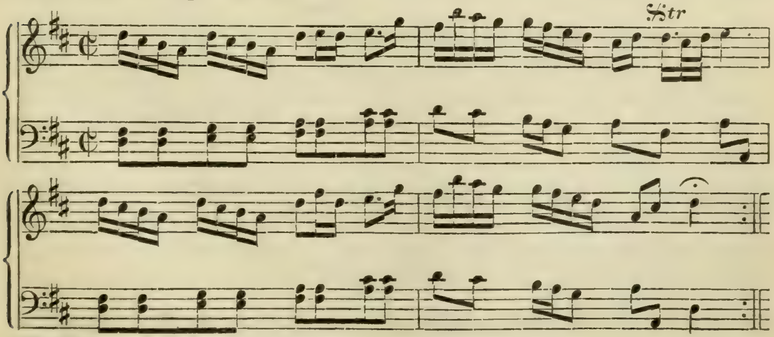
[2]) Vollständig abgedruckt bei Ph. Spitta: Musikgeschichtliche Aufsätze, S. 148 u. ff.

[3]) Denkmäler Deutscher Tonkunst, Bd. XXXV/VI, S. 67.

[4]) Ebenda: S. 85 u. 46.

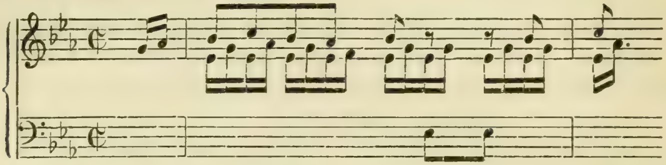
des Sperontes zurückzuführen, daß eine geschlossene Suite nicht vorkommt. Und da in anderen Handschriften sich diese Erscheinung wiederholt, darf man den Schluß ziehen, daß die Suitenform in der Hausmusik und in Dilettantenkreisen nicht beliebt war. Man zog es vor, sich die Stücke, die man hintereinander spielen wollte, frei zu wählen.

Dagegen enthält die Abteilung eine Sonate und zwar eine nur zweisätzige (Andante und Allegro) für Klavier und Flöte von Ficker. Dieser Komponist, dem Namen nach wahrscheinlich ein Sachse, der noch mit einer Bourrée vertreten ist, hat, obwohl er nirgends gebucht ist, über ein sehr liebenswürdiges, volkstümliches Talent verfügt. Der Bourrée folgt eine »Gigue di Graff«. Das könnte entweder der von Walther mit sechs Violinsonaten (1718) angeführte Johann oder der von Marpurg erwähnte, 1700 in Magdeburg geborene Christian Graff, indes auch ein unberühmter Träger dieses Namens sein. Die Gigue ist sehr flott. Bei einer Aria, einem Vivace und einer Gigue heißt es: di Görner. Damit wird Gottlieb Görner, der Leipziger Universitätsmusikdirektor, gemeint sein, dessen Namen die Studenten in Sachsen und Thüringen sehr bekannt gemacht hatten und der als Klavierkomponist ja auch nach Darmstadt gedrungen ist[1]). Durch die schlechte Zensur Scheibes und durch die Gerüchte über sein Verhalten zu Bach veranlaßt, nimmt man seine Sachen nicht gerade mit besonderem Wohlwollen in die Hand. Aber siehe da: der Mann der Unordnung, der Görner nach dem »kritischen Musikus« sein soll, kommt wenigstens in diesen Bagatellen nicht zum Vorschein, sie sind leicht hingeworfene und sehr gefällige Äußerungen einer frischen, frohen Natur. Der Anfang der Aria mag als Probe seiner Erfindung dienen:

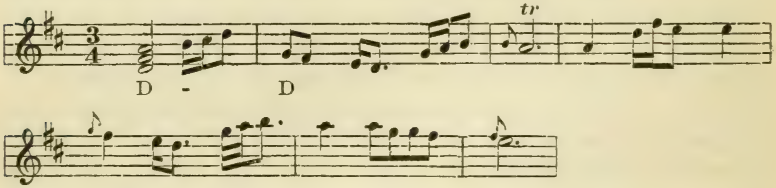


[1]) Siehe Eitners Quellenlexikon.

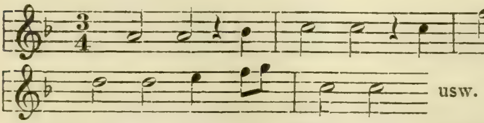
Zu Ficker, Graff und Görner gesellen sich in dem Notenbuch nur noch drei Komponistennamen, aber sie gehören Weltgrößen an: Hasse, Händel, Bach. Daß man im 18. Jahrhundert auch nach Klavierkompositionen Hasses fragte, ist nur natürlich. Die »Zeumerin« hat sich von ihnen eine »Aria« ausgesucht die, wie der Anfang



schon zeigt, im Stile des D. Scarlatti gehalten ist. Wie ungemein dieser, als er neu war, interessiert haben muß, sieht man ja am deutlichsten daraus, daß Sperontes sogar eines seiner Lieder für die überschlagenden Hände einrichtete. Man dürfte sich deshalb wundern, daß er bei der Zeumerin außer durch Hasse nur noch durch ein zweites anonymes Stück vertreten ist, wenn diese Sparsamkeit sich nicht durch die technische Schwierigkeit erklärte. Sie ist auch der Hauptgrund, aus dem die Zeumerin mit anderen handschriftlichen Klavierbüchern der Fuge und der Polyphonie möglichst aus dem Wege geht. Von Händel enthält das Notenbuch eine »Aria«



die wenigstens unter seinen bekannten Arien nicht vorkommt. Dagegen dürfen wir das Anfangsstück unserer Abteilung noch auf Rechnung des »Messias«-Komponisten setzen. Es trägt zwar keinen Autornamen, aber die Rhythmen, die Melodiegänge (vom 5. zum 6. Takt):

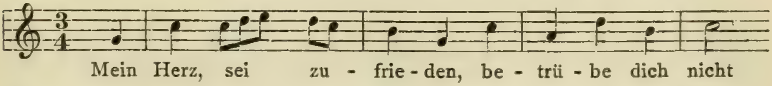


verbieten, an dem Zusammenhang mit der berühmten »Rinaldo«-Sarabande, die keineswegs eine Normalsarabande ist, zu zweifeln.

Möglicherweise ist sie von Hamburg und der Almira aus nach Thüringen gekommen und irgendeinem Kantor allerdings etwas ungenau und ohne den Namen Händels im Gedächtnis hängen geblieben.

Die Nummer 26 ist überschrieben: Sarrabando del Sig: Bach Lips., die folgende: Courante di Bach. Da die Gesamtausgabe der Werke Seb. Bachs von den beiden Stücken auch unter den Rubriken zweifelhaft und unecht nichts weiß, mögen sie hier vollständig folgen[1]).

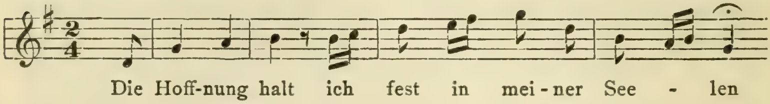
Noch stärker als bei den hier behandelten Klavierstücken macht sich der Einfluß des Sperontes in der fünften und letzten Abteilung des Notenbuchs, die 31 als Arien bezeichnete Gesänge bringt, geltend. Sie ist unter den zahlreichen Lebenszeichen der Sperontiden dadurch das wichtigste, daß sie unabsichtlich, aber mit wünschenswertester Klarheit das Prinzip des Sperontes ad absurdum führt. Die Texte, von denen zwei Parodien von Originalen aus der »Singenden Muse« sind, gehören zum kleineren Teil in den Kreis der Tugendlieder, die in der Geschichte des deutschen Lieds mit der Gräfeschen Sammlung zum erstenmal als Aufklärungsplage auftreten, die Mehrzahl sind ausgesprochen geistlich und kirchlich-dogmatisch. Alle aber sind mit Tanzmelodien versehen. Nun läßt sich ja weltlicher und geistlicher Ton nicht in allen Fällen scharf unterscheiden und jedermann weiß, wie oft die Komponisten des 18. Jahrhunderts mit Glück für ihre Kirchenmusiken Stücke benutzt haben, deren ursprüngliche Bestimmung profaner Natur war. Aber sie machten bei solchen Übertragungen die Gleichheit oder Verwandtschaft der Stimmungen und Affekte zur Grundbedingung. Ähnlich sind auch unter den Arien der Zeumerin einige, bei denen Text und Musik im Charakter übereinstimmen, es sind fröhliche Stücke wie die Nr. 18:



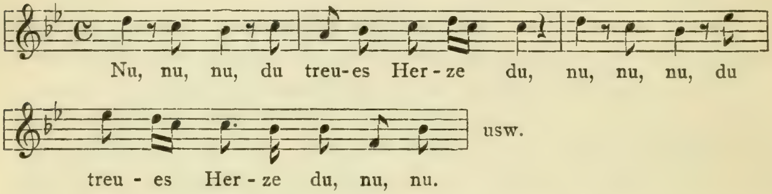
die wie ein gesetzteres Geschwister von Bachs »Mein gläubiges Herze usw.« wirkt. Aber das sind Ausnahmen. Die Masse dieser Arien hat eine Musik, die dem Text weder im ganzen noch im einzelnen Rechnung trägt und eine vollständige vokale Verwilderung zeigt. Die Komponisten oder Arrangeure haben nur darauf gesehen, daß die Melodien zur Silbenzahl der Zeilen

[1]) S. Anhang.

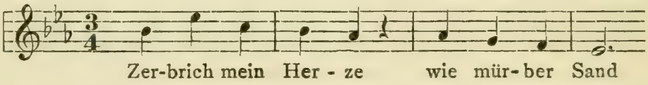
passen. Wie ihnen Deklamation und Betonung gleichgültig war, zeigt gleich die Nr. 19:



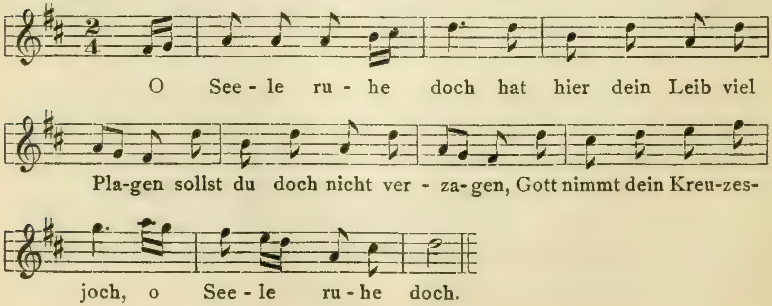
Sie haben es gar nicht gemerkt, wenn sie ins Lächerliche gerieten, z. B. in Nr. 26:



Eine vom Standpunkte der sogenannten absoluten Musik hübsche, gefällige Melodie im Einklang mit dem Versmetrum — das genügte. An den logischen Akzent wurde gar nicht erst gedacht und kein Anstand genommen, Worte der Verzweiflung im vergnügten Ton zu singen. Nr. 31 fängt an:



Ohne es zu merken, geriet man auf diesem Wege in die offenbare Blasphemie. Was ist es anderes, wenn man eine ausgesprochene Bummel- und Bänkelmelodie für ein Gedicht benutzt, das frommen Himmelstrost spenden will. Dieser Fall ist in der Sperontes-Schule mehr als einmal vorgekommen, die Zeumerin belegt ihn mit mehreren Beispielen, das am meisten drastische von ihnen bietet die Nr. 6:

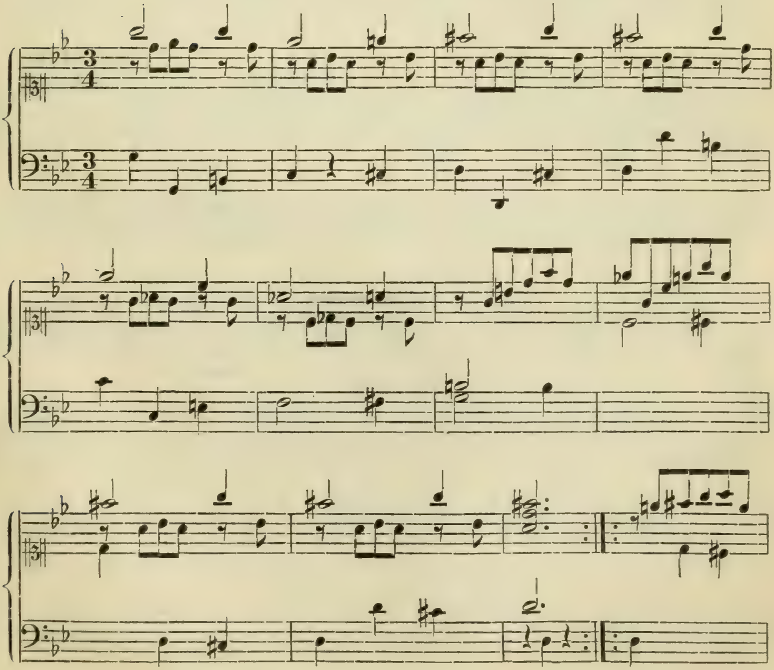


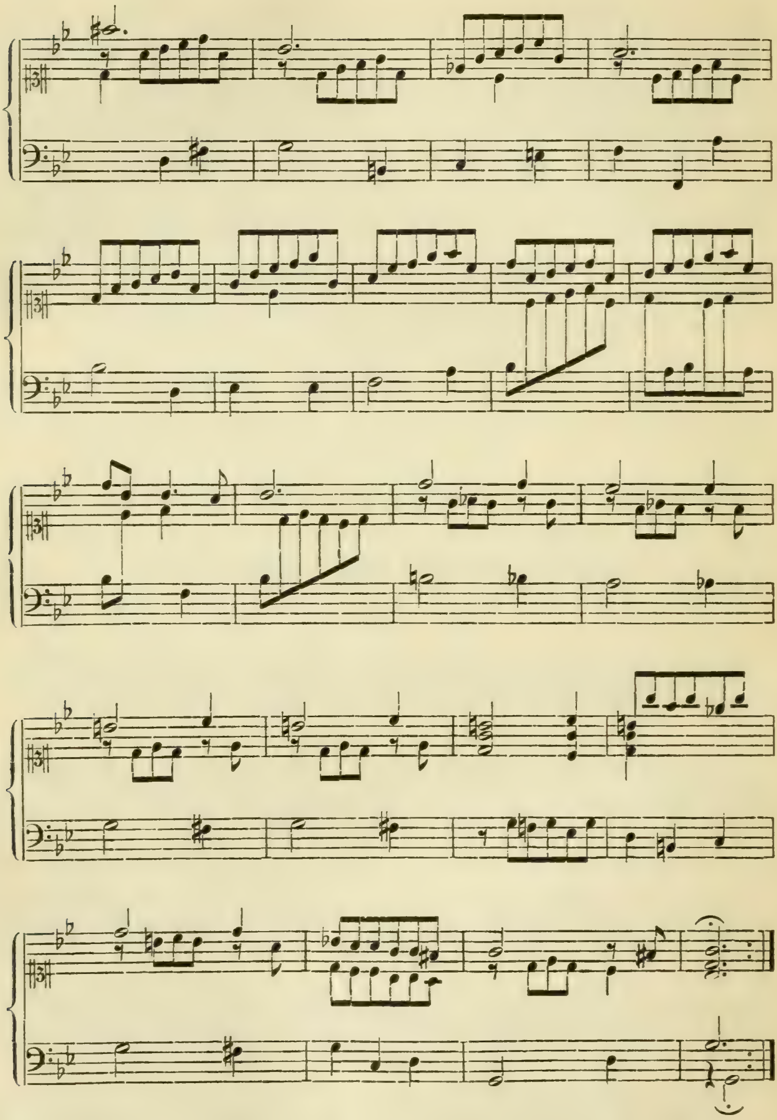
Das ist der berühmte Murky, den die »Singende Muse« zuerst für »Ihr Schönen höret an« brachte und dann für den Text: »Ich bin nun wie ich bin, ich bleib bei meiner Mode wie Hans in seinem Sode; nennt es auch Eigensinn, ich bin nun wie ich bin« und für ihn passend verwendete.

Durch diese Aufklärung über Wesen und Wirkung des Sperontismus ist das Notenbuch der Zeumerin schon allein eine der wertvollsten Handschriften des 18. Jahrhunderts. Die vorstehende Beschreibung wird aber hoffentlich trotz ihrer Kürze gezeigt haben, daß der Band der weiteren Forschung überhaupt einen reichen Stoff bietet.

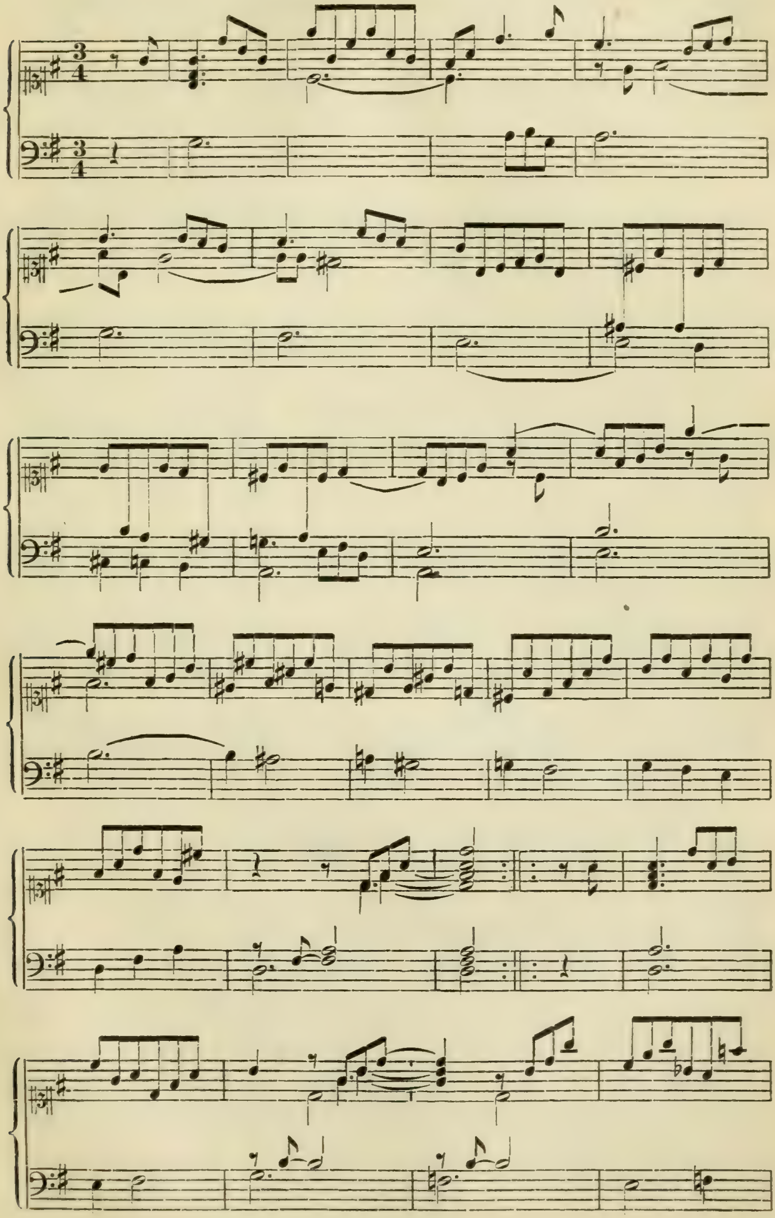
Anhang:

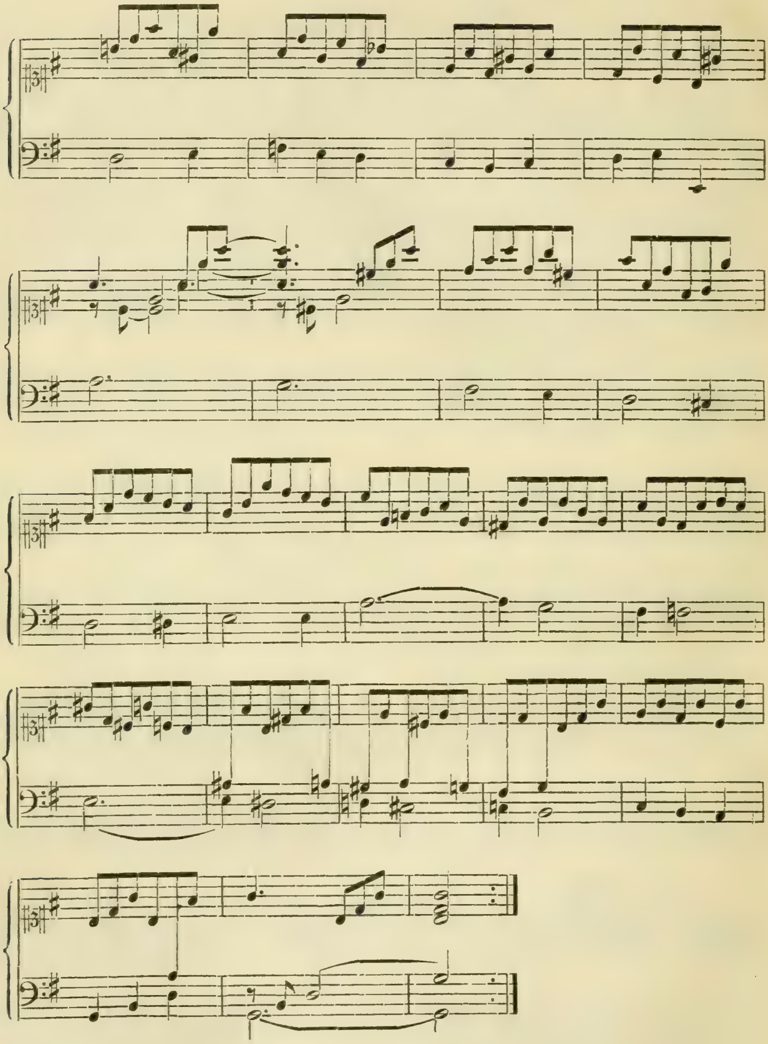
Sarrabando del Sig: Bach Lips.





Courante di Bach





Volksmusik und höhere Tonkunst[1])

Über die Frage: ob die Kunst für das ganze Volk oder nur für eine Minderheit bestimmt sei, haben zwar die Zeiten, die Nationen, die Individuen von alters her sehr verschieden gedacht, aber sicher ist, daß in den letzten Jahrhunderten die Mehrheit der Menschenfreunde und Patrioten dahin neigt, die Kunst unter die allgemeinen Menschenrechte und unter diejenigen Nationalgüter zu zählen, an denen allen Ständen und Schichten der gleiche volle Anteil gebührt. Es hat sogar Denker gegeben, die entweder der Kunst nur unter dieser Bedingung Wert zuerkannten oder eine Kultur, welche den Wirkungskreis der Kunst einengte, als todkrank betrachteten. Auch dieses radikale Ideal ist dankenswert, denn trotz seiner Undurchführbarkeit trägt es dazu bei, daß innerhalb des Erreichbaren für die Kunst im Volk ernstlich gesorgt wird. Dieser Pflicht hat sich unsere Zeit wieder lebhafter erinnert, die »Erziehung zur Kunst« ist zur gemeinnützigen Losung geworden. Da ist es nicht unnütz, einmal nachzusehen, wieweit diese Bestrebungen in die Musik eingedrungen sind und ob sie hier ausreichen oder ob sie eine Erweiterung verlangen und zulassen.

Die Musik nimmt als Volkskunst insofern eine Sonderstellung ein, als in ihr der Zugang zu den niederen Stufen leichter, der zu den höheren bedeutend schwieriger ist als in den anderen Künsten. Die Aufgabe, das Volk, d. h. insbesondere die mit Mußestunden nur kärglich bedachten Klassen für die ganze Musik zu erziehen, zerfällt daher in zwei Teile: Einführung und Weiterbildung. Für den zweiten Teil steht noch so ziemlich alles aus; daß für den ersten Teil sich neuerdings bessere Aussichten eröffnet haben, verdankt Deutschland der fürsorgenden Kunstliebe des Kaisers, der wiederholt mit Tat und Wort für die »Volkstümlichkeit« in der Musik eingetreten ist.

1) Der Aufsatz ist aus der Festrede hervorgegangen, die der Verfasser am 27. Januar 1910 in der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin »Über Volkstümlichkeit in der Musik« gehalten hat.

Es ist aber nicht zu verkennen, daß über den Begriff und die Grenzen der Volkstümlichkeit keine genügende Klarheit besteht und daß die Kreise, denen die Volkstümlichkeit zugute kommen soll, die mit ihr verbundenen Lasten ganz einseitig den Komponisten zuschieben wollen. Das sogenannte Kaiserliche Liederbuch, die imposanteste praktische Sammlung von Liedern und Gesängen, die im deutschen Volke Bürgerrecht haben oder verdienen, wurde vor drei Jahren mit dem Vorwurfe empfangen, es sei nicht volkstümlich, weil es in der Modulation und Stimmführung der Sätze über den Silcherschen Stil und über die vermeintliche Grundbildung äußerster Leichtigkeit und Bequemlichkeit hinausgeht. Das ist eine falsche Ansicht. Volkstümlichkeit heißt nicht: Verzicht auf Bildung und Kunst, und wer volkstümlich schreiben will, braucht sich durchaus nicht an die jeweilig beliebte Volksmusik anzuschließen, sondern volkstümlich wirkt eine Komposition, eine Schule, eine Periode dann, wenn sie auf die wesentlichen und feststehenden Grundzüge der Volksmusik, wenn sie auf das Leistungsvermögen und die Neigungen des Volks Rücksicht nimmt. Gibt es nun solche unwandelbare, das Wesen der Volksmusik bestimmende Grundzüge? Wer da weiß, daß während des 16. Jahrhunderts in den deutschen Dörfern und Kleinstädten Senflsche, Lassosche und ausländische Chorlieder heimisch waren, vor denen heute unsere großstädtischen Vereine zurückschrecken, wer die Kanons der Bergleute in Wales, wer die fugierten Sätze der Straßensänger Venedigs gehört hat, wird diese Frage verneinen. Kein Zweifel: auch der Begriff der Volksmusik wechselt nach Zeiten und Ländern, er ist eine variable Größe. Aber bei allen Varianten wiederholt sich eine Reihe immer gleicher Merkmale und Erscheinungen, die man — frei nach Winckelmann — auf die kurze Formel: »Einfalt und Charakter« bringen kann. Für das Wesen echter und guter Volksmusik ist die Verbindung der beiden Eigenschaften unentbehrlich, denn leider gefällt dem Volke für den Augenblick sehr häufig auch eine zwar einfache, aber charakterlose Musik und es deckt seinen Riesenbedarf an Favoritstücken jeglicher Art zunächst unbesehen und in blindem Eifer. Aber es läßt die ausdrucksarmen, die dem Text widersprechenden, die bloß sinnlichen Melodien, es läßt alle falschen Münzen über kurz oder lang wieder fallen; dauerndes bleibendes Volksgut erwächst nur auf dem Boden innerlich erlebter, seelisch stichhaltiger Kunst. Daher vermehrt sich's nur äußerst spärlich. Modelieder, die ein oder mehrere Jahre in aller Munde sind,

produziert jedes Menschenalter zu Dutzenden, aber es ist viel, wenn nur eins von Hunderten auf die nächste Generation kommt; von den Liedern, die im deutschen Roman und in der französischen Korrespondenz des 17. Jahrhunderts als allgemein bekannt zitiert werden, fehlt heute jede weitere Spur. Über den Charakter der Musik richtet das Volk auf die Dauer unerbittlich streng.

Auch an der Einfalt, an der Einfachheit der Form hält es im allgemeinen fest. Nur darf man dieser Einfachheit nicht zu enge Grenzen ziehen wollen, namentlich nicht in Dingen der Melodik. Da ist als Regel aufgestellt worden, daß die Volksmelodien sich innerhalb einer Oktave halten, daß sie Figuren und Koloraturen vermeiden. Das sind Forderungen, die auf »Nun danket alle Gott« und auf »God save the king«, nicht aber auf »Wachet auf, ruft uns die Stimme«, nicht auf die »Marseillaise« oder auf die im Stimmenumfang allerdings sehr kühne »Wacht am Rhein« passen, Forderungen, die nicht mit der Lust an Melismen und Refrains, die das ältere deutsche Lied, der Älplergesang und das ausländische Lied noch heute zeigen, harmonieren, es sind Regeln von einem zu spärlichen und einseitigen Beobachtungsmaterial abgezogen. Dagegen ist es ziemlich richtig, daß die Volksmusik auf verminderte, übermäßige, überhaupt schwierige Intervalle verzichtet, wenigstens die deutsche, deren Eigentümlichkeit ja von jeher geringer als die anderer Nationen war. Aber auch da handelt es sich nicht um ein unumstößliches Naturgesetz, sondern um Unterordnung unter die Traditionen der Kunst und Theorie; bei Völkern, deren Musik jeder wissenschaftlichen Fessel ledig aufgewachsen ist, bei Ungarn, Skandinaviern, Slawen, Asiaten sind die in Deutschland ausgeschalteten Intervalle beliebt und auch bei uns hat einmal wenigstens, zur Zeit der Hamburger Schule, die verminderte Quarte sehr viel Freunde gehabt.

Ähnlich verhält sich's mit den rhythmischen Beschränkungen, auf die man die Volksmusik oft allzuschnell festlegen will. Auch da bestehen zwischen den verschiedenen Stämmen desselben Volks und zwischen verschiedenen Völkern Unterschiede, und da es im Grunde Unterschiede des Temperaments sind, wächst Leben und Reichtum des Rhythmus der Volksmusiken in der Richtung nach Süden. Aber auch da wieder gibt die Naturanlage keineswegs den Ausschlag, sondern gerade wie bei den Individuen gehen viele Wandlungen im Geschmack und im Können auf Fleiß oder Nachlässigkeit zurück. So ist im prote-

stantischen Kirchenlied Deutschlands seit dem 17. Jahrhundert die Rhythmik verarmt und verfallen, weil man dem Volke zu weit entgegenkam, in ebenderselben Zeit sind die Franzosen von dem Gänsemarsch ewiggleicher Viertel, den das Notenbild der Lullyschen Arien zeigt, zu dem Reiz und der Mannigfaltigkeit der Rhythmen vorgeschritten, die wir an ihrer heutigen provenzalischen Volksmusik ebenso bewundern wie an den Werken der Pariser Komponisten.

Anders steht es mit der Einfachheit der Harmonie in der Volksmusik. Die Harmonie als geordnete Mehrstimmigkeit ist ja das jüngste unter den Elementen der Musik, aber immerhin hätten fünf oder sieben Jahrhunderte Schulzeit die Volksmusik im Gebrauch dieses mächtigen Ausdrucksmittels weiterbringen können als auf den heutigen Stand. Für den gehört, wenigstens in den alten Kulturländern, schon Moll zu den Schwierigkeiten[1]), Dissonanzen verwendet die Volksmusik nur als Produkte echter oder nachgeahmter Dudelsackbegleitung und im wesentlichen stützt sich ihr Akkordgefüge auf Tonika, Dominant und die nächstverwandten Dreiklänge. Es ist mehr als einfach, es ist ärmlich.

Ähnlich enthaltsam steht das Volk der Fülle architektonischer Formen gegenüber, durch welche musikalische Gedanken entwickelt und zu einem abgeschlossenen Ganzen zusammengefügt werden. Wenn nicht sonst, so hat die Volksmusik durch die Kirche beizeiten Gelegenheit gehabt, sich auf diesem Gebiet an breit gestaltete und disponierte, an glieder- und gruppenreiche, große Satzformen zu gewöhnen, es hat dort auch schon im alten gregorianischen Akzent das Rezitativ kennen gelernt. Aber trotzdem gibt es keine rezitativischen Volksgesänge, keine in Motetten-, Kantaten- oder Sonatenform aufgebaute Volksmusik; sie äußert sich nur melodisch und sie benutzt nur die sogenannte Liedform. In ihr wieder bevorzugt sie die zweiteilige vor der dreiteiligen Spezies und versucht nur ganz bescheidene Abänderungen dieses Grundtypus. Schlichte strophische Wiederholung des Liedsatzes ist die Regel, nur selten werden diese Wiederholungen durch rezitativische Episoden belebt oder durch wirkliche Variationen ersetzt. Die Volksmusik besteht also grundsätzlich auf knappen und leicht übersichtlichen Satzformen, sie läßt sich auf durchgeführte Detailarbeit, wie sie das Rezitativ

[1]) Für das französische Volkslied hat Tiersot statistisch Dur schlechtweg als Norm festgestellt.

vom Komponisten und vom Hörer verlangt, nur ungern ein, sie bescheidet sich mit wenigen Gedanken im Satze, sie liebt wohl Kontraste, aber sie verschmäht Konflikte und breite spannende Entwickelungen. Das Volk treibt — kurz gesagt — mit Vorliebe Kleinkunst und es wird immer Sache der Künstler bleiben, ihm diese reichlich und in bester Qualität zu verschaffen. Es liegt aber andererseits im Interesse beider Teile, daß Volk und große Kunst einander nicht völlig fremd werden, denn der Schatz gesunder Anschauung und Empfindung, der dem Volke zu eigen ist, sein Drang nach Klarheit und Gemeinverständlichkeit kommen auch den Werken höchster Gattung wohl zustatten, es ist dagegen aber auch ein Mangel, es kann ein Unglück werden, wenn das Volk die gewaltigsten Leistungen seiner Künstler nicht mehr versteht, wohl gar sie nicht mehr beachtet und verfolgt. Den vielbeklagten Riß, der unsere deutsche Kultur, und nicht bloß die deutsche, schon seit den Bauernkriegen nach Besitz und Geburt trennt, dürfen wir nicht als unabänderlich nehmen, sondern wir müssen uns immer von neuem bemühen, ihn auszufüllen und wenigstens an dem Glauben festhalten, daß wir, wie wir eine einheitliche Sprache besitzen, so auch zu einer einheitlichen Kunst gelangen können.

In der Musik haben sich die Bemühungen dieser Art in der Mehrzahl so reich gelohnt, daß man sagen darf, die meisten Höhepunkte in der Entwickelung der Tonkunst sind die Ergebnisse volkstümlicher Strömungen. Volkstümlich in dem mitgeteilten Sinne eines Entgegenkommens genommen. Will man dafür den Beweis antreten, so kann man dem schwankenden Boden der antiken und frühmittelalterlichen Musik ruhig fernbleiben, die Geschichte der neuen Musik, vom Beginn der Mehrstimmigkeit ab, bietet der Belege genug. Da sind vielleicht schon die Anfänge volkstümlich: das Organum, das Singen in Quinten, Lehrern und Schülern der Theorie ein Gegenstand des Grauens, liegt dem Volkssinn noch heute nahe. In einfachen Dorfkirchen, auch wo keine Orgelmixtur das böse Beispiel gibt, kann man sich davon noch häufig überzeugen, und beim ländlichen unisono gibt's immer 'mal einen Burschen, der die Melodie der Mädchen statt mit der Oktav mit der Quinte verstärkt. Die Fauxbourdons und die Simultanharmonien aber, die das Organum begleiten und ablösen, sind bis auf die Gegenwart Lieblingsformen naiven Zwiegesangs geblieben; mit ihren Terzen- und Sextenparallelen haben Bellini und Mendelssohn schnell die Gunst des Volks gewonnen. Es gibt Musik-

historiker, die über diese primitiven Formen hinaus auch die weitere, in den mannigfachen Künsten der Imitation gipfelnde Entwickelung des Kontrapunkts auf Anregungen der Volksmusik, wie sie sich z. B. in Zuruf und Antwort der Sennen zweier Berge bieten, zurückführen. Sei dem, wie ihm wolle — Tatsache ist, daß die vokale Chormusik in der Zeit ihrer ersten Reife noch weitgehende Rücksicht auf das Volk genommen hat. Sie bekundet sich in zweifacher Weise. Einmal wird von den frühen Vertretern der Niederländischen Schule in Messe und Motette die Hauptstimme, der Tenor, bekannten Volksmelodien entnommen. Das waren entweder jedem Kirchengänger geläufige Weisen aus dem gregorianischen Choral oder es waren beliebte, von den Komponisten immer wieder benutzte, zum Teil unserer Zeit nur durch diese Bearbeitungen überlieferte weltliche Volkslieder, denen in der Messe ein liturgischer Text untergelegt, in der Motette aber häufig der ursprüngliche belassen wurde, auch wenn er frivol war. In beiden Fällen konnte der schlichte, ungelehrte Mann auch aus einem kunstvollen Satz einen anheimelnden Kern heraushören. Zweitens aber war es mit der kunstvollen oder überkünstelten Natur dieser Niederländischen Schule, wenigstens in der ersten Periode, gar nicht so schlimm. Wer z. B. in der in den Österreichischen Denkmälern veröffentlichten Messe, die Dufay über das Volkslied »Se la face ay pale« geschrieben hat, das erste Kyrie einmal im richtigen Tempo, nicht zu langsam, hört, der staunt über die Einfachheit dieses Satzes. Das ist im Grunde ein Sologesang des Soprans, auf spärliche Akkorde der unteren Stimmen gestützt, aber mit einer wundervollen großen Melodie, reich an Demut und Gottvertrauen und ganz in kindliche Anmut getaucht. So zeigt in der Jugend der Niederländischen Schule nicht bloß der Tenor, sondern der ganze Ton und Charakter der Kunstmusik den volkstümlichen Einfluß. Dann haben allerdings von Okeghem und Obrecht ab die Komponisten die Rücksicht aufs Volk längere Zeit aus den Augen verloren, weil neue, wichtige Probleme — die Ergiebigkeit von Themen und Motiven, die Einheitlichkeit des Satzes, die Ebenbürtigkeit der Stimmen, die Wirkung des Akkords, die Antiphonie — ihre Hauptkraft in Anspruch nahmen. In solchen Kolumbussituationen fragt der Künstler weder nach Volk noch nach Fachgenossen, Widerspruch kümmert ihn nicht und ohne Bedenken wagt er Irrwege. Auch die Niederländische Schule gerät im Drang nach Vertiefung über das Ziel hinaus und

hinein in Unverständlichkeit und Scholastik. Da setzt mit Renaissance und Reformation vom Volke aus eine eminent produktive Reaktion ein, in deren Folge ruft auch die Kirche ihre Tonsetzer zur Ordnung. Wenn Palestrina und das Tridentiner Konzil auch nicht streng zusammengehören, so sind sie doch die jedermann geläufigen Merknamen für dieses Wiedererwachen des Volksgeistes in Motette und Messe, für die neue durch Frische und Temperament ausgezeichnete volkstümliche Richtung und den gewaltigen Aufschwung, der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in der großen liturgischen Komposition mit Meistern wie Pierre de la Rue, Clemens non Papa, mit Jacob van Kerle, Joannes de Cleve Platz greift und in dem Universalgenie Lassos, der für die Musik eine Verschmelzung von Michelangelo und Raffael bedeutet, gipfelt.

Die fünfzig Jahre, in der die Fachmusiker sich so einseitig und energisch der Weiterbildung der Kompositionstechnik ergeben hatten, sind aber für die Volksmusik nicht verloren gewesen. Ein Lied wie unser »Ein feste Burg« ist mehr als der zufällige Treffer eines begabten Naturalisten, hinter seiner Kraft und seinem Schwung steht Meistersang und Minnesang, steht auch Josquin und die schwere Kunst. Und so wie dieses eine Stück ist der ganze frühprotestantische Choral und mit ihm der geistliche Volksgesang der Niederländer, von den Psalmen Goudimels, vom Ecclesiasticus und den Souterliedeckens an bis zu dem »Gedenkclanck« des Adrian Valerius eine Frucht hoher musikalischer Zeitbildung, die entscheidenden melodischen und metrischen Wendungen stammen zum großen Teil aus den Werken der Kontrapunktisten. Weil sie mit voller Kunst getränkt war, ist diese Volksmusik der Lutherzeit nun auch für die Weiterentwickelung der hohen Tonkunst außerordentlich fruchtbar geworden. Aus ihr gingen die mannigfachen großen Formen der Choralbearbeitung für Orgel oder Chor, die Choralvariationen, die Choralfugen und Choralmotetten hervor, mit denen von Scheidt und Eccard ab die deutsche Musik zuerst ihre Selbständigkeit bewies; von dem volkstümlichen Kirchenlied des 16. Jahrhunderts zweigt mithin der Weg ab, der zu den Kantaten und Passionen Seb. Bachs geführt hat. Aber die Volksmusik der Lutherzeit hat nicht bloß an der deutschen Choralkunst mitgeholfen, ihr Einfluß äußert sich noch lange in der Komposition aller Länder und aller Gattungen; die Motetten Sweelincks und der gleichzeitigen Römer, die Anthems Purcells und die Dialoge Hammerschmidts sind alle mit ausgesprochener Volksmusik durchsetzt.

Italien speziell ist in jener Zeit ähnlich wie Deutschland zu den Choralkantaten durch einen frischen Schößling volkstümlicher Kleinkunst zu einem anderen und zu einem der stattlichsten Stücke höherer Tonkunst gekommen. Das ist das Oratorium. Seinen ersten musikalischen Grundstock bildeten bekanntlich die sogenannten »lauden«, nach Form und Wesen unserem Choral verwandte Gesänge, die Filippo Neri seinen, der Gegenreformation und der Erneuerung kirchlichen Lebens in Rom dienenden Predigtandachten mit größtem Erfolg einfügte. Die Oratorienmusik hat diese einfachen lauden schon mit Felice Anerio wieder aufgegeben, aber noch beim Carissimi hält sie einen durchaus volkstümlichen Charakter ein. Wenn er der Freude mit Dreiklangsmotiven und anderen Wendungen aus dem Signalschatz der Feldtrompeter, wenn er der Klage mit chromatischen Bässen Ausdruck gibt, wenn er jeden malerischen Textbegriff sofort auch mit Figuren koloriert, so ist das alles ausgesprochen volkstümlich. Seine ganze melodische Erfindung hält sich im nächstliegenden Kreise und es ist nicht ausgeschlossen, daß eine eingehendere Untersuchung im »Jephtha«, im »Judicium Salomonis«, im »Jonas« und mehr oder weniger in allen Oratorien Carissimis auf wirkliche Volkslieder stößt. Die Kunst, von Allerweltsmotiven und Gemeinplätzen aus gewaltige und erschütternde Bilder aufzubauen, ist aber kein Monopol Carissimis und der italienischen Oratorienkomponisten, noch vollkommener meistert sie unser Heinrich Schütz und besonders in oratorischen Szenen, wie »Saul vor Damaskus« oder wie »Davids Klage um Absalom«, am vollkommensten und im größten Stile aber G. Friedrich Händel, der gewaltigste Volksmann, den die Musik gehabt hat. Volkstümlich sind seine Oratorien schon durch die Texte, die in der Mehrzahl im Gegensatz zu den Heiligen- und Märtyrergeschichten, zu den biblischen Idyllen und Charakterbildern, die bis auf Zeno und Metastasio den Inhalt der Gattung bildeten, vor Katastrophen führen, in denen das Schicksal ganzer Völker und Weltanschauungen entschieden wird. In der Musik hat erst Händel das alte Testament, gegen dessen Popularität noch heute keinerlei Mythologie aufkommt, dem Volke von der großen Seite her gezeigt und die große dichterisch-philosophische Auffassung des Oratoriums hat ihn bei der musikalischen Ausführung geleitet. Zuerst auf die Rehabilitierung des Chors, den die Italiener bekanntlich in Oper und Oratorium ausgeschaltet hatten. Für Händel hieß es einfach: Gewaltige Vorgänge verlangen die vollen Mittel der Kunst. Zweitens auf die bei aller Größe und

Beweglichkeit überall schlichte und gemeinverständliche Haltung seiner Musik. Kunstwerke, die für das ganze Volk bestimmt sind, müssen sich soweit als möglich der Sprache des Volks annähern. Daher die von so manchem modernen Musiker nicht verstandene Resignation Händels in der Kompositionstechnik. Er, der alles spielend kann, verbirgt seine Kunst die längste Zeit, spart mit Fugen und Kanons und entwickelt große Sätze gern in Formen, die auch auf den ungeschulten Hörer wirken, in Rondos, die ja an die Rundgesänge des Volks anknüpfen oder in Variationen, die den bloßen Wiederholungen nahestehen. Aber was für einen Geist, was für eine Entwickelung packt er in eine solche Chiaconna, wie etwa den Neidchor im »Saul«! Wie Carissimi und Schütz bringt auch Händel gern Zitate aus der Volksmusik. Jedermann kennt die Pifferari im »Messias«, die Naturszenen im »Allegro« und anderen weltlichen wie biblischen Oratorien, die auf vergrößerte Nachbildungen von Carillons und Glockenspiel, von simpelster Spielmannsmusik, die zahlreichen Chöre und Sologesänge, die von »Acis« und »Debora« ab bis auf »Herakles« und noch spätere Oratorien auf nationale oder internationale Tänze hinauslaufen. Ans Volk wenden sich auch die verschiedenartigen, bald gewaltigen, bald zarten Malereien, an denen Händel reicher ist als irgendein anderer Komponist, reicher auch als alle die Programm-Musiker, die aus dieser besonderen Kunst den Hauptberuf der Musik gemacht haben. Es genügt nur einmal den »Israel« auf seine Tonmalerei hin zu prüfen, den »Hagelchor« in seiner Naturgröße, die Schilderung der Insekten- und Froschplage in ihrem über jeder Spielerei stehenden Humor zu verstehen, um auch nach dieser Seite hin zu dem Schluß zu kommen: Geht und lernt von ihm!

Die weltliche Musik jener Zeiten ist natürlich an Volksfreundlichkeit hinter der kirchlichen und hinter dem Oratorium nicht zurückgeblieben. War sie doch lange Zeit dem Volk, den sogenannten Fahrenden und den Spielleuten allein überlassen. Erst seit kurzem haben wir die Beweise dafür, daß sich in diesen Kreisen die erste Entwickelung der Instrumentalmusik abgespielt hat. Was an Kompositionen vorliegt, sind lauter Stücke von geringem und mäßigem Umfang, melodisch volle, rhythmisch durchaus bestimmte, scharf und kurzgegliederte Weisen, die durch Wiederholung und symmetrische Variation zu einem größeren Format ausgestreckt werden. Als dann im 15. Jahrhundert die offizielle Kunstmusik sich herbeiläßt, weltliche Chorlieder zu schreiben, erhebt sie sich sofort hoch über diesen

instrumentalen Volksstil, aber trotzdem bietet sie sofort Kabinettstücke volkstümlicher Musik. Wie die Dufaysche Messe lehnt auch dieses weltliche Chorlied an beliebte Volkslieder an, aber es versteckt sie nicht im Tenor, sondern läßt sie gleich deutlich und schön aus allen Stimmen des Satzes erklingen, da gibt's zwischen dem cantus firmus und den Kontrapunkten keinen Unterschied, wo man auch mitsingt, oben, unten, in der Mitte: es ist alles gleich gehaltvoll, der ganze Satz ein natürliches Gewebe lebendiger, ebenbürtiger Melodien. Unser heutiger Chor- und Ensemblegesang schenkt diesem alten Chorlied der Senflschen Periode noch viel zu wenig Aufmerksamkeit. Stücke wie Isaacs »Der Baur hat sein Töchterlein« oder sein: »Ich stund an einem Morgen« müßten so zum musikalischen Gemeingut gehören, wie Mendelssohns »O Täler weit, o Höhen«, weil sie, ganz abgesehen von ihrem Wert als Denkmäler der Fröhlichkeit und Innigkeit früherer Zeiten, den denkbar vollendetsten Ausgleich zwischen Volksgeschmack und höherer Kunst verwirklichen und für alle Zeiten Muster des Chorstils bleiben. Im 16. Jahrhundert spaltet sich auch das Chorlied in eine Sorte für das Volk und in eine andere für die Kenner und die Kammer. Jenes singt die leichten Villanellen, Frottolen und die anderen mehrstimmigen, gern mit la la und ähnlichen Naturlauten gewürzten Schnaderhüpfeln, für die andere Partei schreiben die Marenzio und Gesualdo ihre adeligen Madrigale. Als diese aber im Umfang, im Maße der musikalischen Feinheiten und in der Rücksichtslosigkeit gegen Sprache und Wort ausarten, da ergreifen die Florentiner Hellenisten die Partei des Volks, ziehen gegen den Kontrapunkt, der vermeintlichen Wurzel alles Übels zu Felde und stellen ihm unter dem stolzen Titel: »Nuove musiche« den begleiteten Sologesang entgegen. Tatsächlich war diese Kunst nur zum Teil neu, sie schöpft sehr stark aus der verschwiegenen Quelle des kirchlichen Akzents, aber indem sie den Gebrauch der harmonischen Mittel wesentlich erleichterte, einen Menschenchor durch eine einfache Laute ersetzte, war sie eminent volkstümlich. Und da fällt zum dritten Male der großen Kunst die Haupternte aus dem fürs Volk ausgestreuten Samen zu. Aus den Monodien der Galilei und Genossen geht die Oper hervor. Sie entspringt also, ähnlich wie das Oratorium, aus Kleinkunst; trotzdem war ihr Wesen anfangs nichts weniger als volkstümlich, dichterisch setzte sie gelehrte Bildung, musikalisch Interesse und Verständnis für Sprachfeinheiten voraus. Allmählich aber hat das Volk das Musikdrama umgewandelt,

an die Stelle der Pastoraldichtungen treten Staatsaktionen, die nur die Namen aus der Antike haben, bald dann Vorgänge aus dem gemeinen Leben, in der Musik weicht das Rezitativ dem melodischen Gesang. Nicht lange ist in Venedig das erste öffentliche Opernhaus eröffnet, da schneiden die Komponisten ihre Musik mit Barkarolen und ähnlichen Gesängen so auf das Volk zu, daß bei den Neapolitanern für den Venezianer der Spitzname Signor Barcarolo aufkommt. Bald aber treiben es die Neapolitaner mit Sicilianos und Zigeunerweisen ganz ähnlich und seitdem ist die Geschichte der Oper, wie W. Riehl sagt, eine Kriegsgeschichte geblieben. Immer wieder erneuert sich der Streit um Rezitativ oder Arie, im höheren Sinne um das Problem: Volkstümlichkeit oder dramatische Wahrheit? Es ist aber nicht das Volk allein, welches in diesem Falle gegen das Drama auf gewohnten Musikformen besteht, sondern es findet da leicht Führer und Bundesgenossen aus den höchsten Gesellschaftsschichten. Man darf auch nicht glauben, daß irgendeine Reform imstande wäre, die Rechte des Dramas auf ewige Zeiten zu sichern. Die Unmöglichkeit beruht auf der Charakterverschiedenheit der Künstler: es gibt Periklescharaktere und Kleoncharaktere!

Noch deutlicher als in der Oper haben sich die Gefahren der Volkstümlichkeit im deutschen Lied gezeigt. Im älteren Chorlied besonders in der Haßlerschen Schule und zwar in der Gestalt, daß einzelne Komponisten, Siegfried Harnisch an der Spitze, den Ton für fromme und innige Texte der gefälligen Wirkung zuliebe zu leicht nehmen. Noch mehr und mannigfacher hat aber das begleitete Sololied von der Übertreibung des volkstümlichen Prinzips zu leiden gehabt. Hier ist's der bekannte Hamburger Prediger Johann Rist, der am Ende des 17. Jahrhunderts zuerst ausdrücklich von Volkstümlichkeit spricht und sie zur obersten Richtschnur der Komposition erhebt. Nur solche Lieder läßt er gelten, die mit seinen eigenen Worten »die Knechte und Mägde« ohne weiteres mitsingen können, verwirft die bescheidenste Nachahmung zwischen Singstimme und Baß und auch die kleinste Spur von Kunst. Rists beste Komponisten: Joh. Schop, Thomas Selle, Joh. Staden, Andreas Hammerschmidt kehrten ihm den Rücken. Die Lieder Alberts, Adam Kriegers und die anderen Königsberger, Sachsen und Franken leben heute wieder und noch in erster Frische, die fleißige Arbeit der Ristschen Schule bleibt tot für immer. Solange sie herrschte, hat sie — mit Christian Weise und Rudolf

Ahle zu reden — das Lied »gemein« gemacht, es Komponisten und Kunstfreunden verleidet und seine ganze Existenz gefährdet. Rist ist wesentlich mitschuldig, daß das deutsche Lied, in dem Augenblicke, wo in Wolfgang Franck ein Klassiker aufgetreten ist, auf fünfzig Jahre abstirbt. Als es dann mit des Sperontes »Singender Muse an der Pleiße« wieder erwacht, muß der ganze Kampf um die Form des Lieds noch einmal gekämpft werden. Er beginnt in der Kronprinzenzeit Friedrichs des Großen und ist bei dessen Tod noch nicht zu Ende. Auch dieses langsame Tempo geht auf falsch verstandene Volkstümlichkeit zurück. Sperontes kennt nur das ja dem Volk von jeher naheliegende Tanzlied, führt davon etliche neue Arten, obenan die Polonäsen und die sogenannten »Murkys« ein nnd setzt die Lieder so, daß sie mit Weglassung des Gesangs als Klavierstück dienen können. Diese doppelte Gleichgültigkeit gegen den Text hat sich an der »Singenden Muse« selbst gerächt: von ihren 250 Nummern sind nur etliche Dutzend Früchte studentischen, frischen und liebenswürdigen Geistes brauchbar. Ärger noch treten die Schäden des Systems bei den — noch nicht vollständig durchforschten — Sperontiden hervor. Die Musik schickt sich bei ihnen zum Mord der Poesie an. Den richtigen Weg fand endlich die sogenannte Berliner Schule wieder. Auch sie hat anfänglich zuviel fürs Volk verlangt, wollten doch ihre Theoretiker, deren Aufklärungseifer sogar ein Nicolai verspottete, unter Berufung auf die französischen Bauern die Begleitung beim Lied wieder abschaffen. Immerhin erwies sie der Kunst schon dadurch einen Dienst, daß sie das Monopol des Tanzlieds brach. Damit gewann sie sich Johann Adam Hiller und das Theater. Von dem Hillerschen Singspiel ab datiert die allgemeine Verbreitung des Lieds im deutschen Sprachbereich, erst jetzt faßt es in Österreich, in Süddeutschland und der Schweiz festen Fuß, es dringt durch alle Stände und sucht allen Lebensansprüchen entgegenzukommen, sogar bis auf Liedersammlungen für Ammen. Daß sich die Berliner Schule nicht in solchen neuen Niederungen verloren hat, ist das Verdienst von Peter Schulz, Friedrich Reichardt und Karl Zelter. »Des Jahres letzte Stunde«, »Das Heidenröslein« und der »König von Thule« zeigen noch heute, wie sich diese drei Männer auf eine volkstümlich einfache und doch der erstarkten Poesie adäquate Musik verstanden. Noch Karl Löwe, Felix Mendelssohn und Robert Franz stehen auf dem Boden dieser Schule und zu ihrem Stil hat sich dann und wann auch Franz Schubert bekannt. Aber es ist mit dem Ber-

liner Lied ähnlich gegangen, wie ehemals mit dem Choral, mit den lauden und Monodien, es hat auch sehr merklich auf die große Kunst der Zeit gewirkt, auf die Kirchenmusik etwas ungünstig, auf die deutsche Spieloper und das weltliche Oratorium erfreulich. Die noch heute beliebtesten Stücke der »Zauberflöte«, der »Jahreszeiten«, des »Freischütz« tragen den Stempel der Berliner Schule, sie kommt auch in der höheren Instrumentalmusik zur reichlichen Geltung: in der Thematik von Haydns späteren Symphonien, sogar in Beethovens Neunter, hier in der Melodie zu »Freude, schöner Götterfunken«. Durch die Berliner Schule, durch Rousseau und den Philantropismus, gehört auch die Zeit der Wiener Klassiker in allen Ländern im großen ganzen mit zu den ausgesprochen volkstümlichen Perioden; unter der Herrschaft des romantischen Geistes erfährt die volksfreundliche Tendenz sogar noch eine Steigerung. Bei Schumann und Mendelssohn erstreckt sie sich deutlich auch auf die Symphonie, die romantische Periode ruft dann die Musik vergangener Jahrhunderte, mit ihr die alte Suite ins Leben zurück und leistet damit der Volkstümlichkeit einen weiteren starken Vorschub. Er macht sich auch in der neueren Komposition geltend, jedoch nicht gleichmäßig: Engländer und Italiener sind dem Prinzip der unbedingten Gemeinverständlichkeit auch in den großen Formen bis heute am treuesten geblieben, Skandinavier und Slawen ihnen an die Seite getreten. Bei uns aber und bei den Franzosen ist ein Rückgang der Volkstümlichkeit nicht zu verkennen. Auch in diesen Ländern hat sie noch hervorragende Vertreter und zwar unter den Komponisten aller Parteien und in großer und kleiner Kunst, aber eine große Anzahl der jüngeren Talente sinnt mit der bildenden Kunst und der dramatischen Dichtung des naturwissenschaftlichen Zeitalters, der Ummodelung der Elemente und der Entdeckung neuer Aufgaben und Mittel nach und bei diesem unvermeidlichen Prozeß fällt wenig für das Volk ab. Was sollen ihm die eitel malenden Männerchöre der Nachahmer Fr. Hegars, was gar »gesprochene Lieder«? Da kommt auch für die Komposition eine Mahnung zur Volkstümlichkeit sehr zur rechten Zeit! Mögen sie vor allem die Musikschulen beherzigen und die angehenden Komponisten mit dem Geiste der alten Meister erfüllen.

Aber die Hauptsache hat die Musikpflege zu tun. Da greift denn das Kaiserliche Liederbuch sehr gut ein: es bringt eine Fülle vorzüglicher und bewährter Volksmusik und bemüht

sich zugleich, die musikalische Leistungsfähigkeit des Volks zu heben. Auch dieser zweite Punkt ist wichtig, denn daß das Niveau da, wo nichts oder zu wenig verlangt wird, sinkt, kann jeder an den italienischen Gitarrespielern sehen. Seit Menschenaltern im engsten Harmoniezirkel befangen, sind sie heute unfähig geworden, auch nur mit Tonika und Dominant richtig zu begleiten. Sicher ist, daß das genannte Liederbuch auf die Vorarbeit und Nachhilfe des Schulgesangs rechnet. Die wird nicht ausbleiben und wir dürfen uns der Zuversicht hingeben, daß die Liebe zur Musik und das musikalische Können im deutschen Volk eine merkliche Steigerung erfahren, seine Kunstliebe sich auch veredeln wird. Sein Vorrat an Kleinkunst ist wesentlich aufgebessert worden. Dürfen wir aber uns damit begnügen? Wenn uns heute das Volk nach Händel und Beethoven fragt, antworten wir mit: »Seht, er kommt mit Preis gekrönt« und mit »Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre«, also mit Fragmenten und Bagatellen. Das ist ein bedauernswerter Zustand und ein beschämender, wenn man auf bildende Künste und Poesie blickt, wo dem einfachen Mann der Zugang zu den größten Meisterwerken möglich ist. Das muß auch in der Musik wieder ermöglicht werden, wenn nicht beide Teile, Volk und höhere Tonkunst, auf die Dauer Schaden leiden sollen. Auch die feststehende Vorliebe des Volks für Kleinkunst in der Musik darf nicht abhalten, hier Wandel zu schaffen. Sie ist eine Mahnung an die Komponisten, das Verständnis weiterer Schichten nicht aus den Augen zu verlieren, aber kein Naturhindernis, das das Volk von der großen Kunst fernhält. Die Hauptschwierigkeit liegt auf dem instrumentalen Gebiete und in der Aufgabe, das Volk für die großen Formen zu erziehen, die sich seit dem Ende des 18. Jahrhunderts in Sonate und Symphonie entwickelt haben. Unglücklicherweise ist diese Entwickelung mit einer Verminderung der öffentlichen Musikversorgung des Volks parallel gegangen, die Musik hat ihre Tätigkeit als dienende Kunst fast völlig eingestellt. Indes einiger Ersatz hat sich in der Ausbildung des musikalischen Vereinswesens gefunden und hier, weniger in Volks- und Jugendkonzerten, liegt die Zukunft für die Versuche, Volk und Volksmusik mit der höheren Tonkunst wieder zusammenzubringen. In der Vokalmusik liegen Resultate, auf denen weitergebaut werden kann, bereits in den Volkschören von Barmen, Heidelberg usw. vor. Sie beweisen, daß das Volk zum Oratorium herangezogen werden kann, und es handelt sich darum, diese Institute zu ver-

mehren und allgemein zu verbreiten. Für die höhere Instrumentalmusik ist noch nichts getan, indes doch die Möglichkeit, daß Musikfreunde aus dem Volk an eine Beethovensche Symphonie gehen können, belegt. Es waren — vor zehn, fünfzehn Jahren — einfache Glasbläser in dem Meiningenschen Lauscha, die sich für ihre Feierstunden dieses Ziel gesetzt und erreicht hatten. Diesen Ausnahmefall zu verallgemeinern, bedarf es der Gründung von Liebhaber- und Laienorchestern nach dem Muster der alten collegia musica über das ganze Land hin. Diese komplizierte und schwierige Organisationsaufgabe in die Hand zu nehmen und durchzuführen, würde dem Allgemeinen Deutschen Musikverein zukommen. Der Mühe wert ist der Versuch: er dient der inneren Einheit der Nation und beugt der Gefahr vor, daß zu allen übrigen Spaltungen der Volksfamilie auch noch die Trennung durch zweierlei Musik kommt.

Register der Namen.

Addison. 142.
Ademollo, Alb. 379.
Adler, Guido. 46, 90, 199.
Ahle, R. 460.
(d') Alayrac. 230, 326, 341.
(d') Albert, Eugen. 33/4.
Albert, Heinr. 24, 81, 101, 105, 144, 252, 280.
Albinoni. 146.
Alfieri. 236.
Algarotti. 200.
Amalie, Prinzessin v. Sachsen. 240.
Ambros. 43, 49, 96, 102, 370.
Andrea, P. 344.
Andreozzi. 230.
Anerio, Felice. 456.
Anfossi. 268.
Apel, Nicolaus v. Königshofen. 44.
Arnauld. 225.
Arne. 61.
Arteaga. 195, 205/6.
Artusi. 171.
Aßmus. 240.
Auber. 239. 342.
Aumont, Herzog v. 216.
Aureli. 205.

Bach, Anna Magdalena. 436.
Bach, Ernst. 75.
Bach, Friedemann. 436.
Bach, Joh. Christ. 207, 258 261, 262, 266.
Bach, Joh. Seb. 3, 6, 41, 45, 71, 81, 89, 91, 98, 100, 104, 108/9, 112 f., 124 f., 134, 146, 157, 175, 177, 185 f., 190, 192/3, 203, 222, 242, 252, 258, 265, 282 f., 299, 302 f., 307, 316, 321, 325, 334, 358 f., 364 f., 372, 376, 396, 409, 417, 421, 431, 433/4, 439 f., 455.
Bach, Ph. Em. 63, 70, 103, 105, 110/11, 114, 227, 405, 409.
Bachgesellschaft. 161, 162.
Badia, Carlo Ag. 199, 200, 202.
Bagge, Selmar. 55.
Baini. 369.
Balbulus, N. 124.
Banck, Carl. 401, 408.
Baroni-Cavalcabò, Julie. 300.
Bastinello. 352.
Batteux. 246.
Bauchieri, Adriana. 113.
Baumbach. 32.
Bäumker. 43.
Beaumarchais. 147, 225, 362.
Beck. 274.
Becker, Albert. 10.
Becker, Konst. Jul. 322.
Beethoven. 3, 14 f., 22, 27, 28, 42, 62, 112, 117, 121, 128, 134, 170/1, 175 f., 189 f., 194, 237, 242, 254/5, 261, 269, 270, 283, 296, 299 f., 310, 316, 317, 320 f., 326/7, 331, 334, 337, 339, 341/2, 358/9, 364, 370, 402, 407, 413, 416 f., 420, 424, 461 f.
Behn, Herm. 35, 36.
Behr, Heinr. 116.
Bellasis, Edw. 327.
Bellermann. 95.
Bellini. 231, 315, 333, 399, 453.
Benda. 253.
Bennet. 12, 302, 304, 309, 311, 313.
Beregan, v. 347, 350, 352, 354/5.
Berger. 302.
Berlioz, H. 18, 41, 63, 106, 112, 159, 170/1, 177, 192, 203, 207, 240, 241, 278, 317, 322, 325/6, 332, 417, 420.
Bernoulli. 58.
Bertali. 355.
Bertini. 300.
Berton. 222.
Bertoni. 207. 227. 238.
Bezecny, Emil. 93.
Biancucci. 351.
Biavinci. 354.
Biber, H. F. 96, 98, 101.
Bie, Oskar. 86.
Billroth. 50.
Bishop. 277.
Bismarck, Fürstin. 152.
Bismarck, Otto v. 152, 162.
Bitter. 52, 138/9, 143, 194, 201.
Bizet. 243.
Blamont. 222.
Böhme, Ed. 155.
Böhme, F. M. 30, 60, 85.
Bohn. 46, 102.
Boieldieu. 43, 267, 326.
Boismortier, 222.
Bolsena, Andrea Adami. 44
Bonet, Jacques. 366.
Bontempi, A. 365, 366.
Börne. 152.
Borodin. 19, 63.
Borowski. 252.
Bossi, Enrico. 17
Bossuet. 196.
Bottura. 66.
Bourdelot. 366.
Brahms. 16, 17, 20, 25/6, 31, 47, 49/50, 62/3, 123, 189, 327, 335.
Brassac. 222.
Breitkopf & Härtel. 161, 204. 414, 428.
Brendel. 308.
Brenet, M. 71.
Brescius, H. v. 80.
Breslaur, E. 83.
Bridge. 12.
Brizzi. 228.
Brocca, A. 80.
Bruch, Max. 8, 9.

Brückler, H. 30.
Bruckner, A. 9, 42.
Bruyck, Carl van. 286/7, 290 f.
Buhle, Ed. 440.
Bülow, H. v. 57, 76/7, 189, 327, 334.
Bülow, Marie v. 57.
Bulthaupt, Heinr. 6, 75, 138, 194, 258, 291.
Buranello. 220.
Burckhardt, J. 51.
Burgk, J. v. 47.
Burke, 246.
Burney, Ch. 141, 148, 200, 206, 367, 379, 428.
Bury. 222.
Busby. 369.
Busch, Wilh. 375.
Busenello. 347.
Busse, K. 32.
Buxtehude. 96, 416.
Byron. 301. 303, 309.

Caccini, G. 144. 309.
Cahusac. 225.
Caldara. 405.
Calsabigi. 200, 201, 204 f., 207, 208, 238.
Calvisius. 125.
Cambert. 217.
Cammerloher. 414.
Campi. 220.
Campra. 213, 218, 222.
Candidus. 50, 51.
Canica. 393.
Cannabich, Chr. 405.
Capua, Rinaldo di. 220. 378. 385.
Cardonne. 223.
Carissimi. 70. 166. 456.
Carlez. 213.
Carpani, G. 421.
Carus. 274.
Castelli. 274.
Cavalli. 10, 99, 142, 160, 195, 203, 217, 338, 343 f., 359, 363.
Cesare, Guilio. 351.
Cesti, M. A. 46, 99, 106, 107, 216, 343 f.
Chamberlain. 49.
Chartier, F. L, 64.
Cherubini. 11, 192, 214, 224, 230, 233, 235, 239, 269, 277/8, 325 f., 417.
Chopin. 25, 42, 76, 77, 96, 255, 297, 299, 300, 301, 303, 305, 308, 310, 316, 320, 334.
Chrysander, Friedr. 3, 40, 52, 66, 89, 96, 116, 139, 145, 147, 151 f., 260, 272, 358, 370, 371.
Ciampi. 267.
Cimaroso. 231, 232, 242, 253, 263, 270, 276, 347.
Cinelli, J. C. 65.
Clasing. 276.
Clemens, non Papa. 455.
Clementi. 62, 273.
Cleve, Joh. de. 455.
Cocchi. 220, 393.
Collasse. 222.
Coltellini. 206.
Combarieu, Jules. 82.
Consolo, F. 59.
Coraro, M. A. 348.
Corelli. 3, 20, 61, 96, 100, 145, 166, 421.
Corneille. 218.
Cornelius, Peter. 27.
Coupérin. 96, 117, 166, 322.
Coussemaker. 43.
Cowen. 112.
Crailsheim, Luise v. 430.
Cui, César. 19.
Cusins. 108.
Czernohorsky. 126. 197.
Czerny. 6, 240, 296.

Dante. 333.
Da Ponte, Lorenzo. 147, 204, 272.
Daumer. 51.
Dauvergne. 222.
David, Ferdinand. 98, 99, 116 165.
Dechevrens. 81.
Decker. 302.
Dehmel. 32.
Dehn. 161.
Deiters, Herm. 78.
Dent, E. J. 380, 383.
Destouches. 212/13, 222.
Dickens. 295.
Dietrich, Albert. 78.
Dietrichstein, Moritz v. 46.
Dietz, Max. 341.
Dittersdorf, K. v. 110, 134, 253, 272, 275, 364, 378, 416, 417, 422.
Doles, Friedr. 359.
Dommer, A. v. 102.
Donato, Guiseppe. 351, 352, 354.
Doni. 177.
Donizetti. 47, 231, 233, 234, 277, 311, 323.
Dörffel. 328.
Dorn, H. 306.
Dorothea v. Sachsen-Gotha. 210.
Draeseke, F. 10.
Draghi. 199.
Dreyßer, Joh. Friedr. 437. 438.
Drieberg, Fr. 369.
Dufay. 79, 103, 124, 454, 458.
Duni. 267.
Duodo, A. 347, 348, 354.
Durante, Fr. 139, 394.
Durazzo. 201.
Dürer, A. 250, 359.
Dussek, Franz. 415.
Dvořák, Anton. 12, 19, 20, 23.

Eberwein. 123.
Eccard. 84, 91, 190, 252, 455.
Eglinger, G. 55.
Ehlert. 120.
Ehrensberger, Hugo. 45.
Ehrlich. 242, 244.
Eichendorff. 37, 51, 309.
Eitner, R. 102, 227, 441.
Elgar. 12.
Emanuel, M. 79, 132.
Engelmann, W. 162.
Engl, J. E. 74.
Enschedé, J. W. 86.
Epikur. 246.
Erk. 60.
Ernesti. 212, 252.
Ernst. 128.
Eslava. 89.
Esterhazy. 408.
Euklid. 367.
Eulenburg, Ph. v. 26, 36, 37.
Euler. 245, 250.
Euripides. 205.

Faißt. 61.
Faustini. 343 f., 349 f.
Favart. 225, 271.
Ferrara, G. di. 230.
Fétis. 69, 157, 213, 217, 227, 234, 296, 370.
Fichte. 127.
Ficker. 441, 442.
Fielitz, A. v. 33.
Finck, Heinr. 42, 44.
Fink, G. W. 255.
Fischer, Kuno. 250.
Fitz-Gerald, A. 60.
Fleischer, O. 58, 82, 151, 153.
Floquet. 223.
Florimo. 144, 229, 375, 378/9, 387.
Foppa, G. 231.
Forkel, N. 41, 205, 367 f.
Formschneider. 92.
Framery, M. M. 380, 383.
Franck, César. 18, 325.
Francoeur. 222.
Frank, Wolfg. 460.
Franz, Robert. 26, 30, 105, 126, 164, 358, 460.
Friedlaender, Max. 48, 60.
Friedrich der Große. 72, 207, 210, 273, 361, 460.
Friesen, Graf v. 212.
Frimmel, Th. v. 74.
Froberger, J. J. 96, 97, 418.
Frommer, Paul. 33.
Frugoni. 206.
Fuchs, Albert. 30.

Fuchs, Carl. 87.
Fuchs, Julius. 66.
Fulda, A. v. 44.
Fürstenau. 198.
Fusari. 351.
Fux, J. J. 81, 91, 95, 126, 148, 199, 200, 202, 266, 368.

Gabrieli. 10, 94, 101, 359.
Gade. 19, 305.
Gagliano. 70.
Galuppi. 262.
Galvani. 346/7, 349, 350.
Ganassi. 116.
Gaveaux. 46.
Gay. 86.
Gazzaniga. 271.
Gellert. 149.
Genée, R. 54.
Generali, Pietro. 277, 339.
Georg V. 162.
Gerber. 153, 359, 379.
Gerlach, Th. 29.
Gernsheim, F. 17.
Gerson. 64.
Gervinus, F. 13, 62, 161.
Gesualdo. 458.
Geßner. 212, 331.
Gevaert, F. A. 11, 58, 69, 116, 144, 372.
Gherlandini. 205.
Gilm, H. v. 34.
Ginguené. 380.
Glasenapp, C. F. 370.
Glinka. 18, 334.
Glossy, Karl. 48.
Gluck. 65, 103, 110, 112, 117, 126, 138, 141/2, 146, 149, 150, 165, 193 f., 215, 223/4, 230, 232/3, 235, 238, 254, 257 f., 264 f., 326, 332, 340, 360, 374, 421, 424, 426.
Goethe. 25, 37, 51, 160, 228/9, 273, 277, 293, 306, 309, 321, 341, 362, 422.
Goldmark. 5.
Goldoni. 85. 231.
Goldschmidt, Ad. v. 67.
Goldschmidt, H. 106.
Golther, W. 154, 358.
Görner, Gottl. 24, 441, 442.
Gossec. 223.
Gotthelf. 75.
Gottsched. 142, 196, 212, 440.
Goudimel. 71, 455.
Gräfe. 24, 443.
Graff, Christ. 441.
Graff, Joh. 441.
Graun, H. 114, 125, 253.
Graupner. 402.
Grégoir. 217.
Grétry. 223/4, 253, 267, 270, 340.
Grillparzer. 242, 270.
Grimm, Friedr. M. 30, 201, 206, 211 f., 266.
Grimm, Gebrüder. 60.
Grocheo, Joannes de. 365.
Groth. Cl. 51.
Guglielmi, 230, 232, 235, 268, 270.
Guilmant. 18.
Gura, Eugen. 347.
Gutzkow. 30.
Gyrowetz. A. 415.

Haberl, F. X. 43, 79, 84.
Habert, J. Ed. 94.
Hadow, A. 73.
Hagen, Edm. v. 178.
Halévy. 338.
Hamerik. 198.
Hamerling. 51.
Hammerschmidt, A. 455, 459.
Hanboy. 369.
Hand. 243.
Händel. 6, 8, 20, 41, 100, 104/5, 108/9, 112, 115, 125, 134, 145/6, 148, 151, 158 f., 175, 177, 185, 193, 196/7, 222, 229, 230, 258, 261, 266, 274, 304, 321, 336, 349 358, 365, 371/2, 394, 409, 416/7, 434, 439, 442, 449, 456/7, 462.
Händelgesellschaft. 100, 161 f.
Handl, Jacob (Gallus). 91, 93, 95, 112.
Hanslick, Ed. 50, 171, 194, 255, 258, 323.
Harnisch, Siegfr. 459.
Harrach, Graf. 351.
Harrer, Gottl. 359.
Hartlaub. 274.
Hartmann, E. v. 297.
Hasse, J. A. 72, 114, 139, 148 f., 196, 206, 208, 216, 220, 229, 231, 235, 258, 261/2, 264/5, 380, 442.
Hassler. 10, 100, 125. 359, 368, 459.
Hathaway, Jos. G. W. 76.
Hauptmann, M. 108, 161, 172, 296, 301, 327.
Hauser, Franz. 322.
Hausmann. 98, 103.
Hawkins, John. 367.
Haydn, J. 3, 4, 15, 19, 41, 148, 150, 177, 220, 253/4, 270, 272, 288, 303/4, 309, 321, 326, 333, 336/7, 362, 364, 374, 386, 401 f., 461.
Haydn, M. 414, 415.
Heckel, F. 77.
Hegar, F. 8, 11, 33, 461.
Hegel. 158, 175, 243, 296.
Heine, Heinr. 300.
Heinse. W. 141, 143, 259.
Heintz. 63.
Held. 62.
Hell. Th. 178.
Heller. 304, 316.
Hellmesberger, J. 164.
Helmholtz. 87.
Henkell. 240.
Henningk, H. J. 254.
Henselt. 302, 316, 323.
Herbart. 243. 244.
Herbing, V. 75.
Herbst, 118/9.
Herder. 30, 180, 254, 257, 369.
Hermann, H. 34, 36, 37.
Hertzig, H. 64.
Herz. 255, 296.
Herzogenberg, H. v. 8.
Hesse, Max. 68.
Heuberger. 168.
Hildebrandt. 30.
Hillebrand. 327.
Hiller, F. 59, 159, 165.
Hiller, Joh. Ad. 4, 24. 140, 148, 253, 271, 273, 296, 460.
Hirsch (Kantor). 153.
Hirschbach. 302, 304, 313.
Hoffmann, E. T. A. 177, 254, 259, 289, 294.
Hoffmann v. Fallersleben. 30.
Hofheimer. 80.
Hofmann. 31.
Hofmeister, A. 154.
Holzbauer, Ign. Jak. 80, 148, 197. 273.
Home. 250.
Homer. 260, 417.
Horneffer, A. 71.
Horner. 74.
Horseley. 328.
Houdard, G. 82.
Huber, F. F. 74.
Huberty, Madame. 225.
Hucbald. 371.
Hummel, N. 62, 255, 299, 323.
Humperdinck. 168.
Hünten. 255, 296.
Huygens. 93.
Hyrtl. 74.

Jacobsthal, G. 58.
Jahn, Otto. 54, 73, 147, 159, 160, 177. 194, 214, 258 f., 265, 270, 370.
Jähns, F. W. 300.
Janotha. 76.
Jansen. 214.
Jensen, Adolf. 25/6, 30, 334.
d'Indy, Vincent. 372.
Joachim, J. 50, 78, 128, 426.
Jomelli. 108, 143, 149, 196, 200, 206, 220, 236, 259, 261, 262, 266.
Jonquière, Alf. 87.
Jony, 218.
Joseph II. 236.

Josquin. 92, 455.
Isaac, Heinr. 44, 80, 91 f., 95.
Jullien. Ad. 49, 213.

Kahlert. 255.
Kahn, K. 33.
Kalbeck, Max. 86.
Kalkbrenner. 310.
Kalliwoda. 306, 314, 320.
Kandler. 149.
Kant. 15, 179, 187, 242 f., 257, 294, 308, 316, 357, 361.
Karsten. 158.
Kastner, E. 54.
Kastner, J. G. 60.
Katharina II. 210.
Kauer. 274, 278.
Kaunitz. 207.
Keiser, R. 6, 125, 273, 363, 367.
Keller. 75.
Kelly, Th. 197.
Kerle, Jacob de. 455.
Kerll. 418.
Kiel. 358.
Killing, J. 375.
King, Oliver. 12.
Kircher. 365/6.
Kirnberger. 89.
Kistner, F. 401.
Klauser. 50.
Kleczynsky, J. 76.
Kleefeld, W. 106.
Klengel, A. 186.
Kliefoth. 156.
Klopstock. 149, 212, 424.
Klose. 9, 10.
Knoke, K. 83.
Köchel. 199.
Köhler, E. 301.
König, Rob. 49.
Kornmüller. 43.
Kotzebue. 226.
Krause, E. 161, 243.
Kretzschmer. 30, 51.
Kreutzer, K. 276, 340.
Krieger, Adam. 433, 459.
Krieger, Alb. 433.
Krome, F. 52.
Kruckow, R. 77.
Kücken. 308.
Kuhač. 73.
Kuhn, F. 47.
Kuhnau. 61/2, 125, 418.
Kulenkamp, G. 301.
Kullak, F. 67.
Kusser. 363.

Labor. 90.
Laborde, J. B. de. 222/3, 366, 380.
La Chevardière. 414.
Lachner, Fr. 303.
La Londre, Bauduin. 79.
La Mara. 77, 294.
Lampugnani. 262.
Landi, Stefano. 107.
La Rue, Pierre de. 455.
Lasso, Orlando di. 11, 43, 92, 100, 101, 192, 450, 455.
Latilla. 220, 262.
Laub. 128.
Laussot, Madame. 327.
Lavater. 212.
Legrenzi. 146.
Leibniz. 250.
Lemcke. 50.
Lenbach. 152.
Lenzi. 227.
Leo, Giucomo. 378.
Leo, Heinr. 261.
Leo, Leonardo. 220, 378, 380/1, 383, 393.
Leopold I. 46.
Lessing, Gotth. E. 65, 212, 246, 251, 254, 271, 295, 357.
Lessing, Karl. 309.
Le Sueur. 340.
Liebmann, O. 296.
Liliencron, D. v. 32, 34, 44.
Lindpaintner. 240, 275, 278.
Liszt, Franz. 10, 20, 21, 27, 30, 41, 62/3, 77, 96, 120, 128, 189, 230, 303, 319, 327, 358, 360, 417.
Litolff. 157, 159.
Lobe. 123, 159.
Locatelli. 65, 198.
Logroscino, Nicolo. 374 f.
Lorenz. 8.
Lorrain. 309.
Lortzing. 276.
Lotti. 10.
Lotze. 243.
Louis Ferdinand, Prinz. 323.
Löwe, Karl. 30, 75, 304, 306, 312, 460.
Lucca, Pauline. 347.
Ludwig XIV. 212.
Lully, Jean Baptiste de. 14, 62, 213 f., 267, 327, 409, 417, 452.
Luther. 2, 125, 254.
Lwoff 328.
Lyon & Healy. 64.

Macfarren. 12.
Mackenzie. 12.
Mahrenholtz. 212.
Majo, Francesco di. 143, 147, 149, 194, 196/7, 262/3.
Mancinus, Th. 82.
Mandyczewski, E. 415, 426.
Manna. 378.
Mantuani, Jos. 45, 93.
Manzuoli. 262.
Marcello, Benedetto. 8, 142, 148, 196, 215, 228, 400, 404/5.
Marenzio. 458.
Maria Theresia. 140, 200.
Marmontel. 338.
Marpurg. 108/9, 304, 441.
Marschner, F. 242, 255, 276, 278, 301.
Martin, Vincenz. 270.
Martini (Padre). 273, 367, 368.
Martucci, G. 15 .
Marx, A. B. 138, 194, 198, 201.
Mascagni, P. 67, 231.
Mattheson. 43, 52, 102, 180 397.
Matthew, J. 79.
Maximilian I. 93.
Mayerhoff, F. 31.
Mayr, Simon. 226 f., 278, 326, 338, 340.
Megerle. 44.
Méhul. 230, 266, 326, 328, 340/1, 417.
Meier, John. 85.
Meinardus. 52, 127.
Meister. 211.
Mendelssohn, F. 4, 8, 12, 25, 75, 89, 125, 127, 132, 185, 300, 304, 306, 309, 311/2, 316, 319 f., 369, 453, 458, 460/1.
Mengs, Raphael. 226.
Mercadante. 11, 239, 240, 277, 278, 333.
Metastasio. 139 f., 197, 200, 201, 204 f., 215, 230, 232, 236, 260, 261, 264 f., 338, 456.
Meyer (Kantor). 153.
Meyer, Wilh. 83.
Meyerbeer, G. 11, 59, 125/6, 140, 231, 234, 238/9, 276, 278, 323, 327.
Meyer-Helmund. 33.
Milani. 354.
Miller, Julie. 433, 437/8.
Milton. 251.
Minato. 348 f.
Minghetti. 65.
Mingotti. 198.
Mocenigo. 348.
Molière. 375.
Mondelli, Signora A. 227.
Mondonville. 222, 225.
Monsigny. 224, 253, 267, 269,
Montesquieu. 215.
Montesson, Marquise v. 225.
Monteverdi. 10, 36, 53, 99, 107, 141/2, 202, 205, 233, 278, 344, 347/8, 359, 363, 385.
Moos, Paul. 179, 243/4.
Moralt. 240.
Morelli. 351.
Mörike, Ed. 37, 274.
Mosca. 231.

Moscheles 253, 312.
Mosel. 165.
Mosenthal, H. 5, 8, 9.
Moser, And. 78.
Moszkowski. 31.
Mottl, F. 35.
Mouret. 222.
Mozart, L. 67, 103, 205.
Mozart, W. A. 20, 41, 53, 73/4, 104/5, 115, 125/6, 142, 147, 150, 159, 160, 165, 173, 175, 178, 185, 192, 194, 204, 214, 225, 230, 236, 238, 253/4, 257 f., 299, 300, 304, 309, 322, 326, 330, 334, 340, 359, 370/1, 374, 394, 401, 402, 405, 414, 424/6.
Muffat, Georg. 18, 96, 98, 108, 117.
Muffat, Gottlieb. 96 f., 117.
Mühlenbruch. 155.
Müller, C. G. 310.
Müller (Rentmeister) 430.
Müller, Wenzel. 270, 274/5, 278.
Müller-Reuter. 31, 168.
Musatti, Cesare. 85.
Mysliewiczeck. 418.

Nagel, W. 66.
Nägeli, 75, 121, 158, 187, 254, 255, 272.
Nanini. 43.
Napoleon. 369.
Nasolini. 231, 235.
Naumann, Emil. 16, 49.
Naumann, Gottl. 125, 206, 258, 264/5.
Neefe. 27, 424.
Nef, Karl. 74.
Neri, Filippo. 456.
Neukomm. 4.
Nicolai, O. 15, 125.
Nicolini. 235.
Nietzsche. 21, 27, 63, 243, 325, 361.
Nodnagel, E. O. 36.
Novello, Clara. 321.
Noverre. 225.
Nowakowsky. 311.

Ockenheim. 92.
Onslow. 311.
Ophüls. 50.
Ortes. 149.
Osborne. 311,
Otto, Julius. 11.

Pacini. 239, 278.
Paër, F. 231/2, 235, 238, 276, 326, 374.
Paganini. 240.
Paine. 50.
Paisiello. 147, 228, 235, 253, 259, 268 f.
Palestrina. 10, 71, 124, 185, 192/3, 360, 368/9, 371, 455.
Pancotti. 351.
Parry, H. 12, 372.
Pasquini. 62.
Paul, Jean (Friedr. Richter) 180, 297 f., 303 f., 307, 309, 314, 317, 319.
Pepusch. 149.
Perez. 108, 113/4, 149, 196, 200, 201, 261, 363, 403.
Pergolesi. 220, 253, 263, 271, 374, 380, 383, 385 f., 396/7.
Peri. 205.
Pesenti, v. 227.
Peters, C. F. 40, 294, 404.
Petzel. 103.
Philidor. 222 f.
Piccini. 223/4, 227, 231/2, 252, 266, 268/9, 335, 338, 380, 383, 385/6, 395.
Pichel. 417.
Pisanski. 252.
Platen. 51.
Plinius. 366.
Plüddemann, M. 36.
Plutarch. 365.
Pohl, C. F. 40, 72, 370, 401, 407/8, 410.
Pope. 196, 251.
Porpora. 148, 196, 397.
Portogallo. 231.
Pougin, A. 327, 333.
Prätorius, M. 106. 112, 125, 365.
Preyer. 303.
Printz, C. 365.
Proske. 43. 94.
Prüfer, A. 84.
Purcell, 66. 455.
Pustet. 82.

Quantz, J. J. 102/3. 108 f. 114, 117/8, 124, 199, 235, 397.
Quinault. 218.

Rabl, Walter. 93.
Racine. 218.
Raff. 77.
Raguenet. 219.
Rainer, F. 353.
Rameau. 18, 62, 77, 98, 108, 117, 197, 198, 200, 203, 213/4, 219 f., 363, 367.
Raupach. 226.
Raynal. 211, 214, 219, 220.
Rebel. 222.
Reclam. 295.
Reicha, A. 135, 181.
Reichardt, J. F. 73, 75, 207, 276, 326, 333, 460.
Reiche. 103.
Reimann, Heinr. 49, 63.
Reinecke, Carl. 104, 116.
Reißmann, Aug. 49, 68.
Ricci. 66.
Riehl, W. 60, 139, 148, 459.
Riemann, Hugo. 44, 67, 80, 81, 127.
Ries, Ferdinand. 323.
Rieter-Biedermann. 160, 260.
Rietz, Jul. 158, 304, 308.
Righini. 276.
Rinaldo di Capua. 220.
Rinuccini. 195/6, 204.
Rist, Joh. 118, 459.
Ritter, Alex. 30.
Rochlitz, F. 42, 177, 240, 254, 259.
Rockstro. 52. 159.
Rodolphe. 223.
Romani, Felice. 231.
Rongoni. 352.
Rosati, Gaetano. 377.
Rösch, F. 57.
Rosegger. 295.
Rosenhain. 299.
Rosenmüller, Joh. 71, 147.
Rosetti. 417.
Rossi, Luigi. 70, 196, 214.
Rossini. 11, 233/4, 239, 243, 267, 298, 303, 318, 338, 342, 355.
Rousseau, J. J. 180, 214, 218 f., 251, 272, 367, 400, 461.
Rovettino. 344, 354.
Roy. 216.
Royer. 222.
Rubinstein, A. 4 f., 13, 22, 56, 120. 233, 318, 419, 420.
Rückert. 309.
Rust, Friedr. Wilh. 27, 208, 258.
Ruths, A. 66, 67.

Sabatini. 351, 352.
Sachini. 223, 224, 266, 269, 270, 338.
Sack. 27.
Sacrati. 344.
Saint-Beuve. 212.
Saint-Evremond. 214.
Saint-Saëns. 18, 20.
Salieri. 338.
Sammartini. 404.
Sandberger, Adolf. 437.
Santini, F. 227, 375, 377.

Saphir. 43.
Sarrazin. 86.
Sarti, Guiseppe. 264, 269, 271.
Sartorio, M. A. 113, 344.
Scalabrini. 65.
Scarlatti, A. 14, 61, 67, 70, 81, 83, 87, 105, 139, 145, 149, 160, 196, 235, 363, 380, 394, 404, 412, 413, 417.
Scarlatti, D. 100, 442.
Schatz, A. 272.
Schebest, Agnes. 274.
Scheffel. 32.
Scheidt. 190, 455.
Scheile. 441.
Schemann, L. 338.
Schenkendorf. 51.
Scherer. 212.
Scherillo, M. 395.
Scheuerleer, D. F 84, 86.
Schicht. 6, 432.
Schick, Madame. 339.
Schikaneder. 147.
Schiller. 15, 140, 186, 255, 257, 260, 272, 312, 361.
Schindler, A. 127.
Schlesinger, M. 64.
Schmid, A. 193.
Schmidt, Giov. 230.
Schmidt, H. 52, 53.
Schmidt, Z. 72.
Schmitt, Aloys. 302.
Schmitt, Jacques. 302.
Schneider, F. 9.
Schneider, K. E. 118.
Schneider, L. 72.
Schöberlein. 83.
Schobert. 225, 227.
Scholander. 28.
Schölcher, V. 52, 159, 163.
Scholz, B. 68.
Schop, Joh. 459.
Schopenhauer, A. 27, 243, 298.
Schott. 212.
Schrader, B. 72, 76. 161.
Schubart, D. 254.
Schubert, Franz. 20, 29, 31, 38, 47, 87, 91, 115, 123, 128, 175, 178, 275, 302, 307, 311, 312, 318, 320, 323, 404, 460.
Schulz, J. A. 72.
Schulz, P. 460.
Schumann, R. 7, 25, 29, 43, 63, 89, 255, 288, 294 f., 327, 331.
Schünemann, G. 401.
Schunke. 314.
Schüré, Ed. 23.
Schuster, J. 259, 270.
Schütz, H. 10, 53, 71/2, 100, 125, 144, 359, 367, 371, 456.
Schwartz, R. 87.
Schwind, M. v. 30.
Scribe, 205, 231, 238, 342.
Sebastini. 252.
Sédaine. 225.
Ségur. 208.
Seidl, A. 294.
Seiffert, M. 96, 145.
Seletti. 220.
Selle, Th. 459.
Senfft v. Pilsach. 358.
Senfl. 450, 458.
Servandoni. 225.
Seyfried, Ig. v. 259, 327.
Sgambati, G. 17.
Shakespeare. 260, 273, 295, 298, 301, 304, 309.
Shedlock, J. J. 61, 86.
Siebs, Th. 87.
Sievers, E. 87.
Silcher. 11, 74, 450.
Simrock, Karl. 319.
Smetana, F. 21.
Snoer, J. 87.
Sobolewsky. 302.
Sografi, S. 205. 230.
Sokrates. 174.
Solesmes. 58.
Sommer, H. 27.
Sonnleithner, L. v. 259.
Sperontes. 24, 27, 439, 441 f., 460.
Spielhagen. 30.
Spitta, F. 8.
Spitta, Ph. 96, 108, 146, 194, 208, 286, 291, 358, 370, 426, 440.
Spohr, L. 4, 126, 134, 234, 274, 276, 326, 334.
Spontini. 208, 235, 239, 241, 267, 277/8, 326, 328.
Squire, W. 83.
Staden, Joh. 459.
Stadlmayr, Joh. 91, 94, 95.
Stamitz, Joh. 406, 409.
Stampiglia. 204.
Stanford. 61.
Stasoff. 375.
Stefani, Jan. 363.
Steiner, A. 78.
Stendhal. 228.
Sterkel, F. 259.
Stobaeus. 252.
Stollbrock. 201.
Storace. 277.
Storck. 295.
Straaten, van der. 93.
Stradella. 70.
Strahl. 71.
Strauß, D. F. 251, 274.
Strauß, Rich. 20 f., 34/5, 42, 106, 120, 332, 359.
Stumpf, Carl. 87. 169.
Sueton. 366.
Süßmayer. 265, 275.
Sweelinck. 455.
Swift. 196, 303.
Sylva, Carmen. 286/7, 292.

Täglichsbeck. 306.
Talleyrand. 68.
Tappert, W. 77, 85, 358.
Tappia, Giovanni di. 126.
Tartini, G. 100, 404, 406, 412, 417.
Tasso. 417.
Taubert. 303.
Techritz, Joh. 31.
Telemann, G. 40, 70.
Terradellas. 143, 149, 196, 201, 261, 363, 403.
Teubner. 198.
Thalberg. 240, 301, 303, 307.
Thayer. 194, 370.
Thibaut. 2, 309.
Thierfelder. 154.
Thouret, G. 72.
Tieck, L. 51.
Tiersot. 452.
Tinel. 7.
Tizian. 359, 421.
Toepken. 314.
Tosi. 103, 109, 110, 117/8.
Tottola, L. 230.
Tourneux. 211.
Tozzi. 206.
Trajetta. 53, 143, 149, 194, 196, 200, 206/7, 230, 261, 266, 269, 359, 388, 403, 406.
Treitschke, Heinr. v. 58.
Trento. 231.
Trial. 223.
Trost, A. 74.
Tschaikowsky. 19.

Uhde. 6.
Uhland 34.
Ulibischeff. 171.

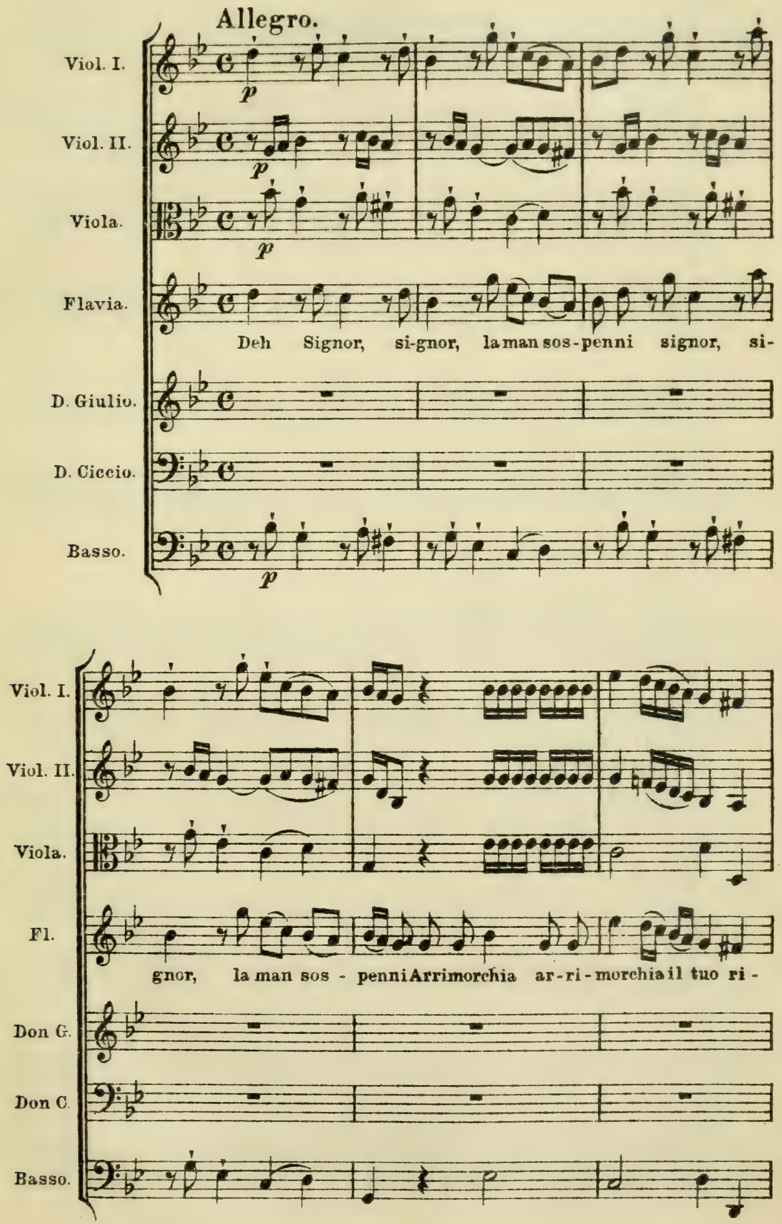
Vecchi, O. 389.
Veit. 302.
Verdi. 11.
Vestris. 225.
Vierling. 8.
Vinci, L. 148, 196, 235, 267, 381, 383, 386/7, 397.
Vinci, Leonardo da. 250.
Viotti. 339.
Vismes. 215.
Vivaldi. 3, 124, 146, 422.
Vogel, Christoph. 277.
Vogel, Emil. 46, 71, 102, 266.
Vogler, G. I. (Abt). 126, 323.
Voigt, Heinr. 314.
Volbach, F. 51, 52, 168.
Volkmann, R. 20, 123.
Voltaire. 213.
Voßler, K. 85.

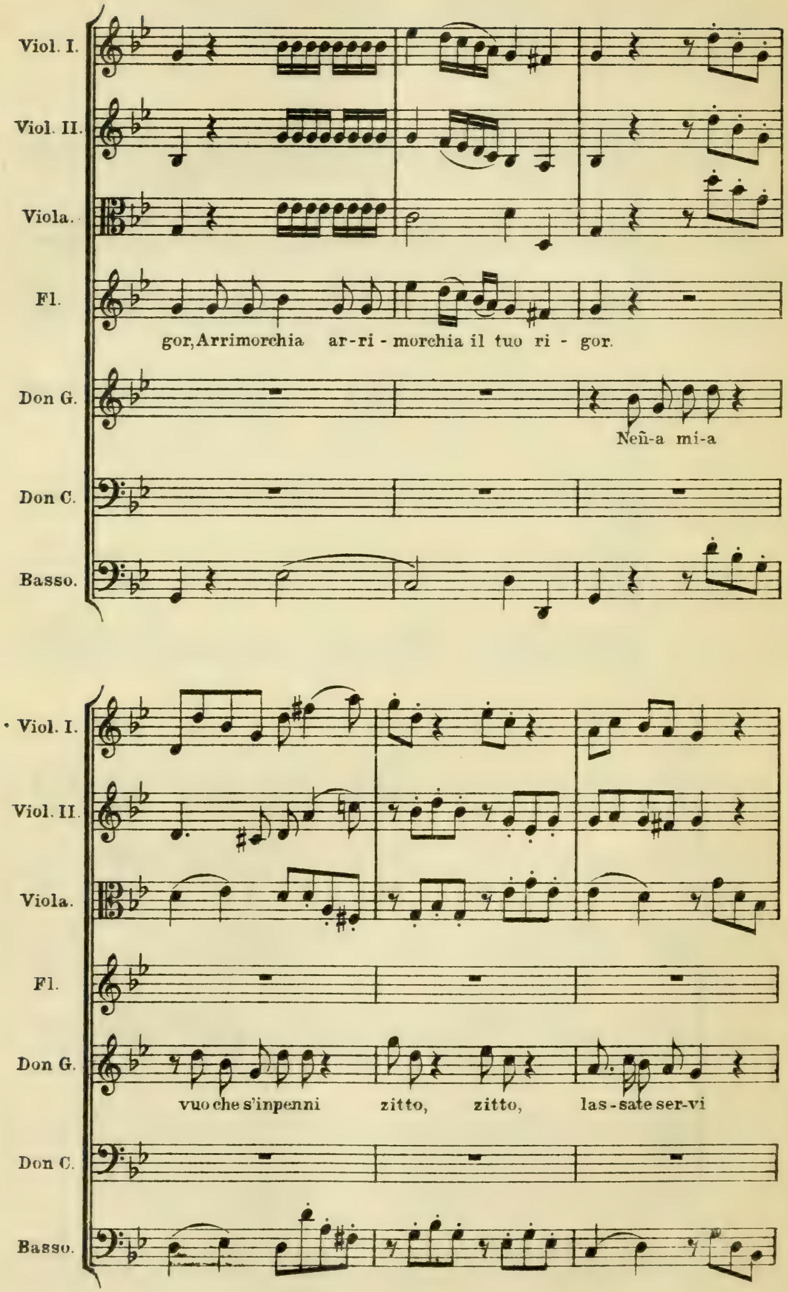
Wachtler. 154.
Wagner, R. 6, 13, 22, 41, 49, 54/5, 60/1, 67, 77, 79, 117, 120, 123, 127/8, 135, 139, 142, 150, 155, 166, 178, 187, 189, 193 f., 205/6, 213, 218, 223, 239, 243, 278, 281, 291, 294, 318, 327, 338/9, 344, 359 f., 370, 374, 417.
Waldner, F. 80.
Waldstein. 353.
Walter, F. 43, 80, 441.
Wasielewski. 100, 113.
Weber, C. M. v. 27, 33, 39, 65, 125/6, 134, 178, 240, 274, 276, 294, 326, 331, 341.
Weigl. 276, 335.
Weingartner, F. 34, 63, 67, 168.
Weise, Christ. 459.
Weitzmann. 86, 96.
Welti. 8, 194, 208.
Wendschuh, L. 53.
Wendt, Amadeus. 297/8, 307.
Werkmeister. 74.
Weyse, Chr. 62.
Wichner, Jos. 59.
Wider, v. 18.
Widmann, J. V. 50, 78.
Wieck, Clara. 296, 298, 301, 314.
Wiel, Taddeo. 66, 149, 235, 343, 345, 347, 356, 379.
Wilbrandt (Präpositus). 154.
Wilhelm V. v. Bayern. 43.
Winckelmann. 251, 450.
Winter, P. v. 238, 259, 275, 277.
Winterfeld, K. v. 41, 52, 152, 156, 159, 177, 369 f.
Witzleben, v. 338.
Wolf, Hugo. 36 f.
Wolff, Heinr. 56.
Wolff, Jul. 32.
Wölfl, Jos. 62, 275.
Woltersdorff. 253.
Wotquenne, A. 69, 415.
Wüllner, F. 165.
Wustmann. 60.

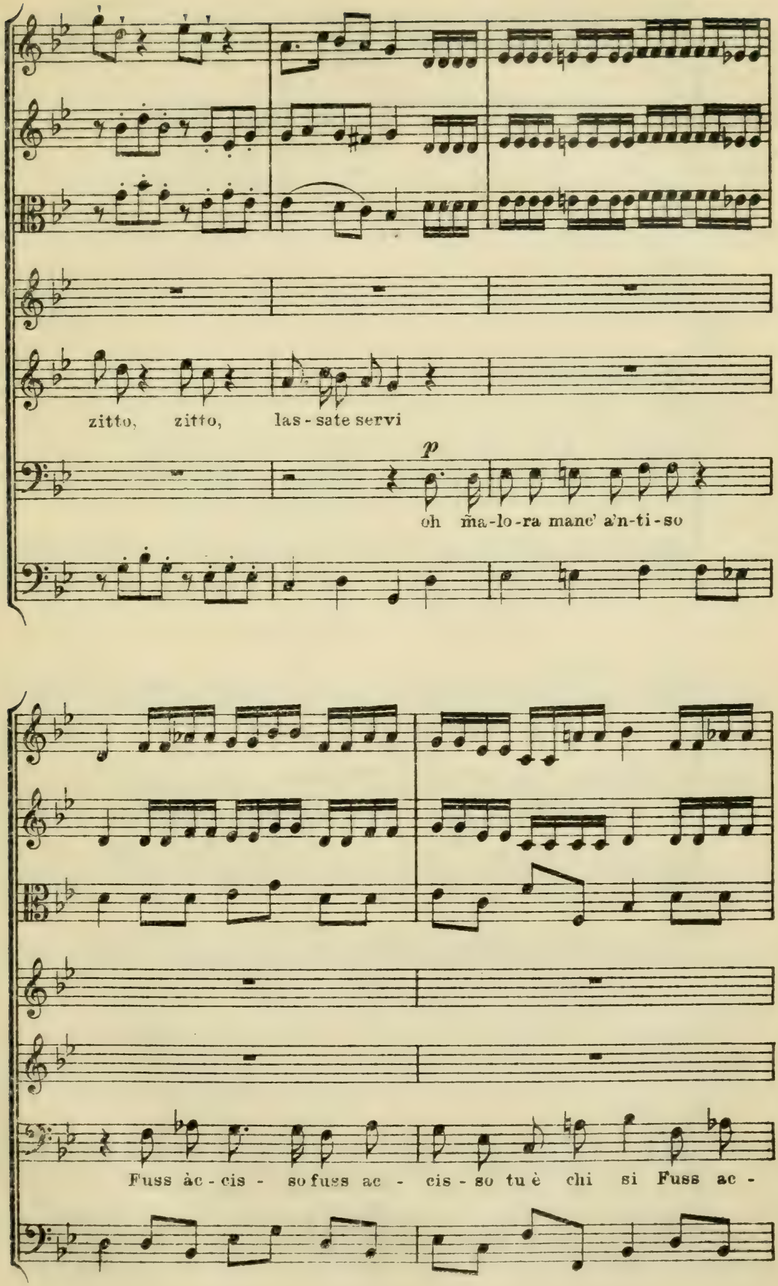
Zachau. 160.
Zachow. 429.
Zelle, F. 84.
Zelter, K. 75, 177, 228/9, 273, 277, 460.
Zeno. 204, 456.
Zeumerin. 428 f.
Ziani, P. A. 344 f., 349, 356.
Zimmermann, R. 243, 311.
Zingg. 51.
Zöllner, H. 168, 280, 290.
Zuccamaglio. 307.
Zucchi, Jacinto. 354.
Zumsteeg. 75.

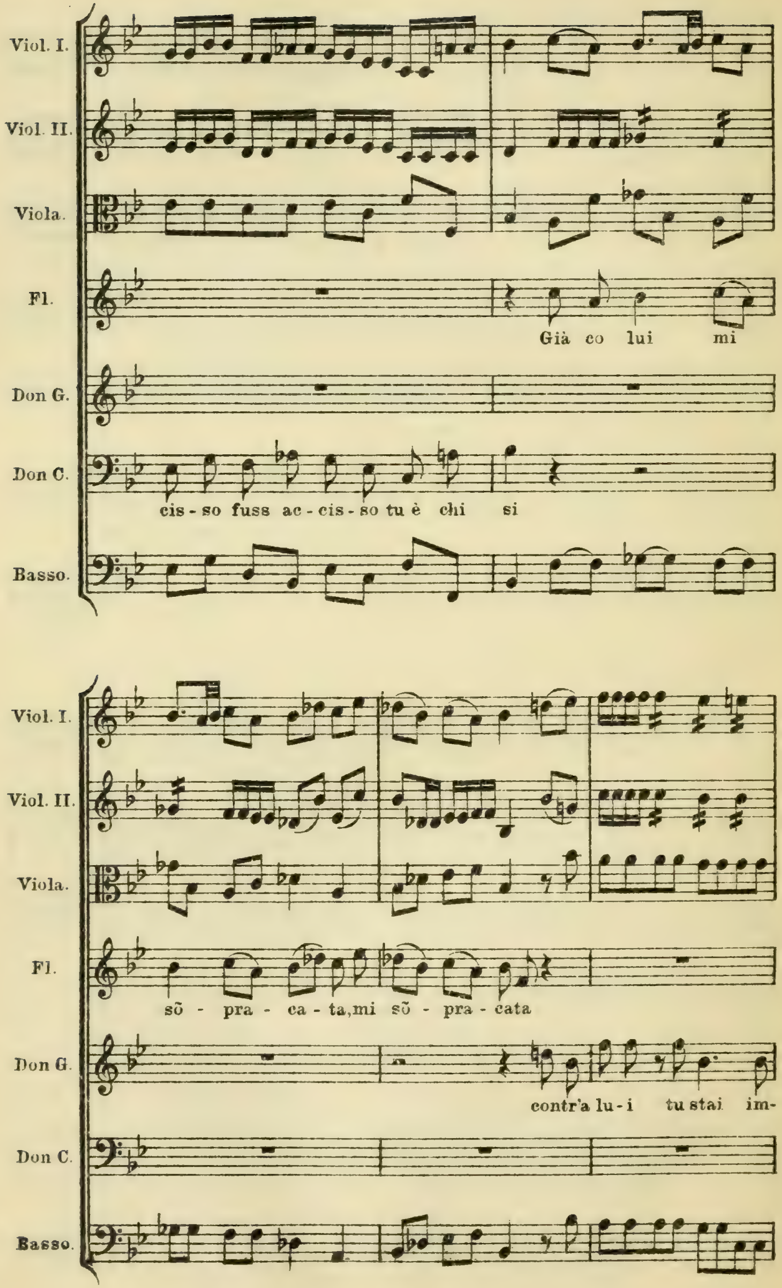
Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

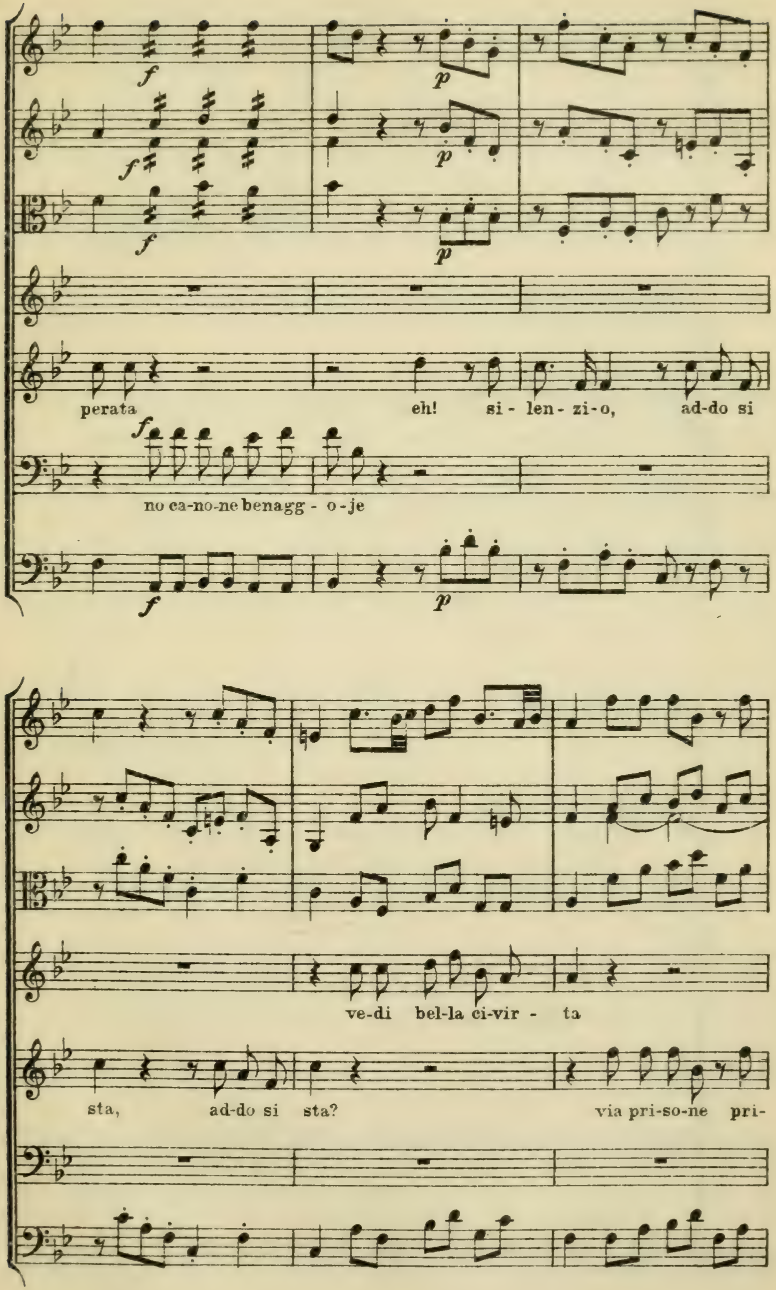
N. Logroscino: Il Governatore.
Finale del Atto I^mo.

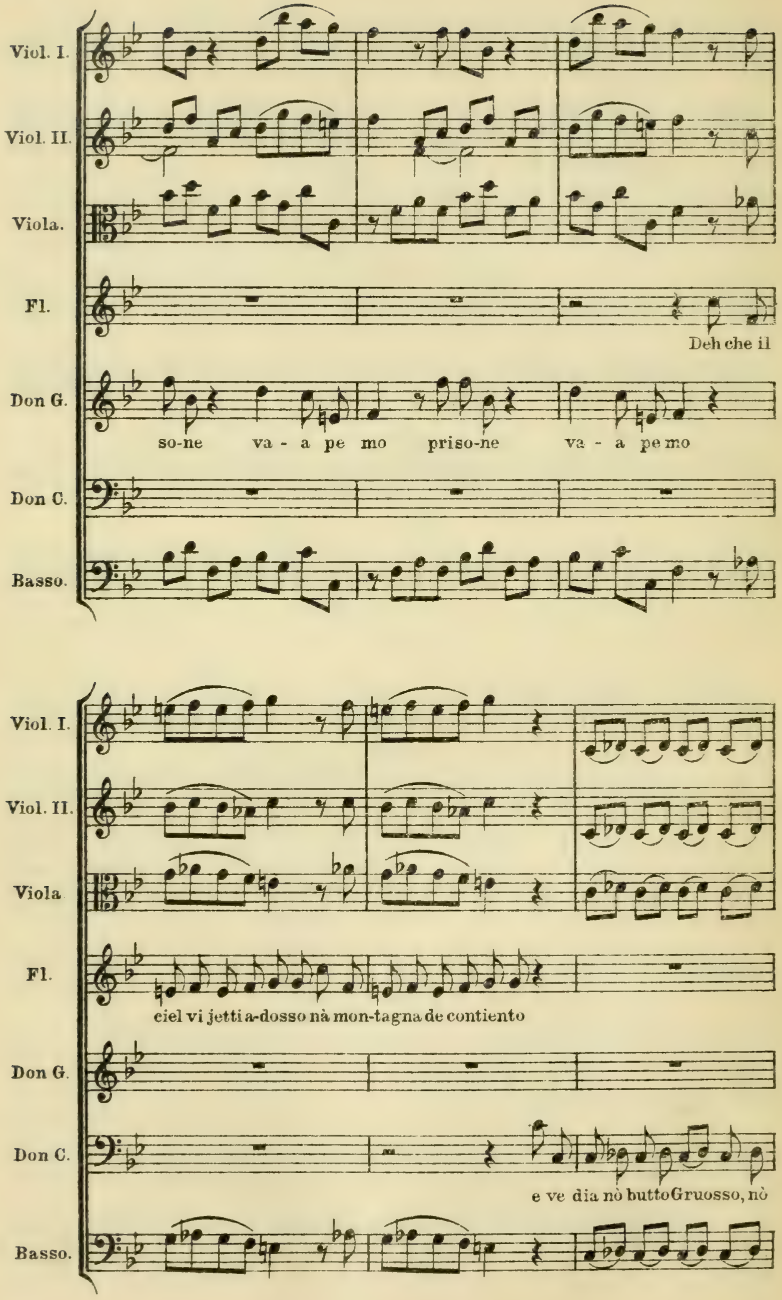


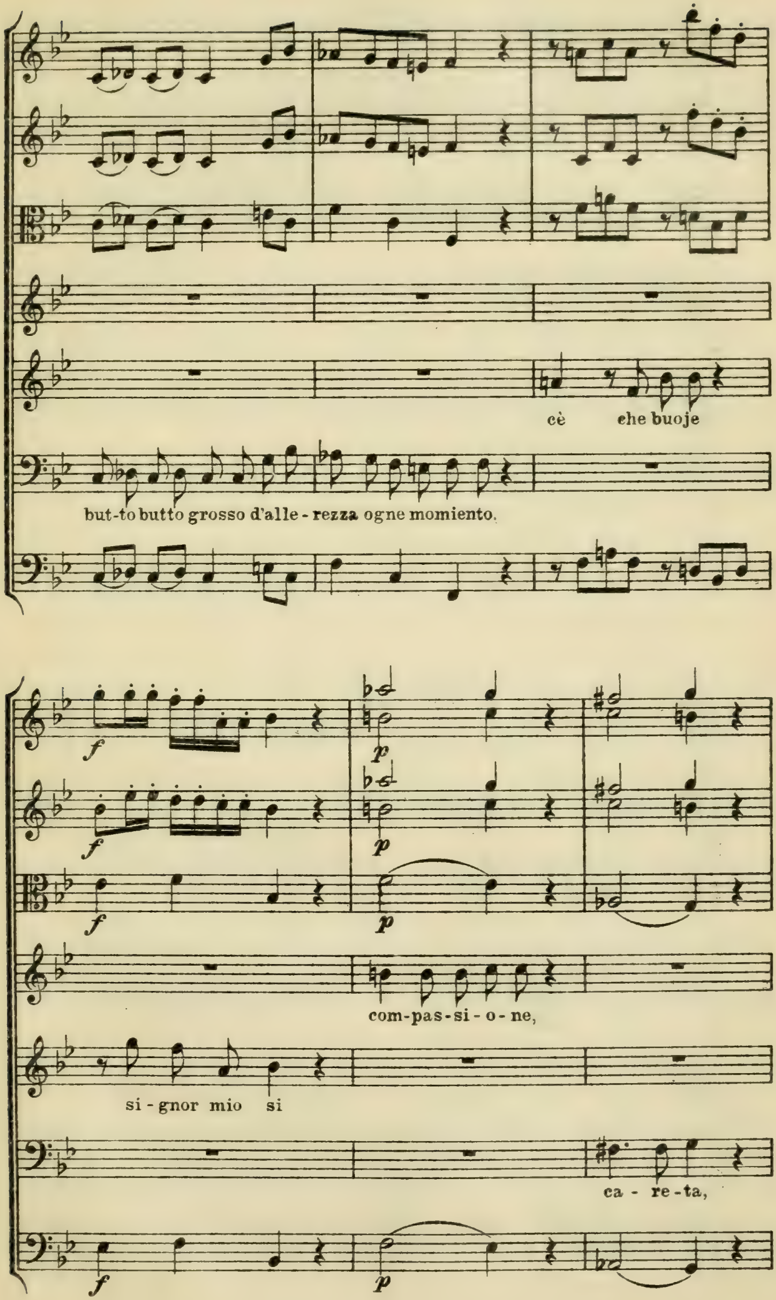

Viol. I.
Viol. II.
Viola.
Fl.
gor, Arrimorchia ar-ri - morchia il tuo ri - gor.
Don G.
Neñ-a mi-a
Don C.
Basso.
Viol. I.
Viol. II.
Viola.
Fl.
Don G.
vuo che s'inpenni zitto, zitto, las - sate ser-vi
Don C.
Basso.

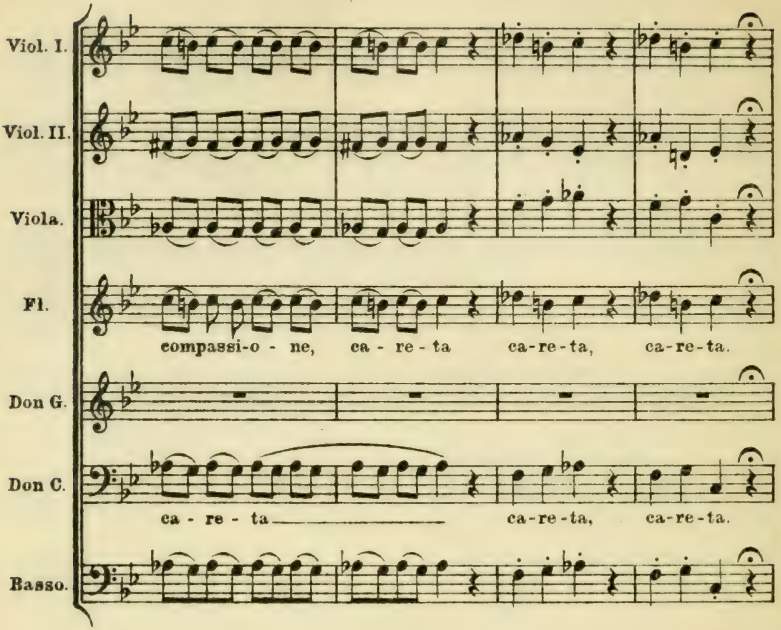

zitto, zitto, las - sate servi
p
oh ña-lo-ra manc' a'n-ti-so
Fuss àc - cis - so fuss ac - cis - so tu è chi si Fuss ac -

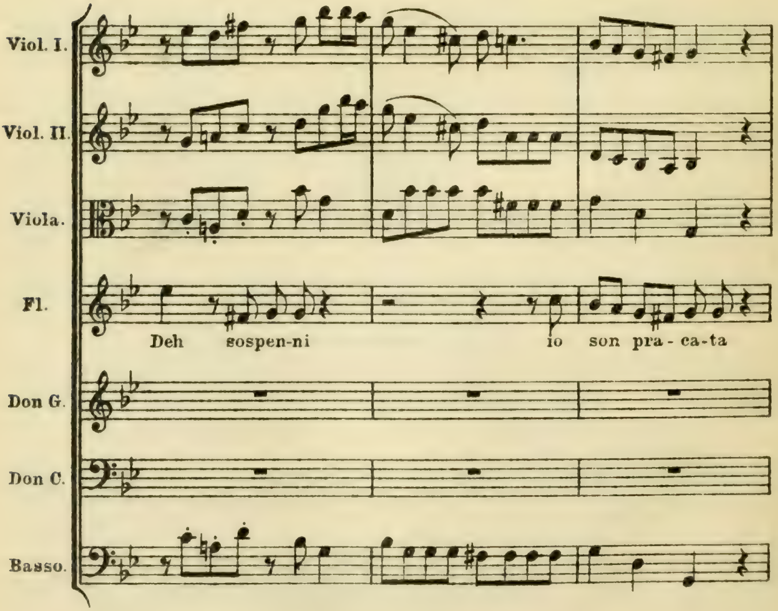

Viol. I.
Viol. II.
Viola.
Fl.
Già co lui mi
Don G.
Don C.
cis - so fuss ac - cis - so tu è chi si
Basso.
Viol. I.
Viol. II.
Viola.
Fl.
sõ - pra - ca - ta,mi sõ - pra - cata
Don G.
contr'a lu - i tu stai im-
Don C.
Basso.

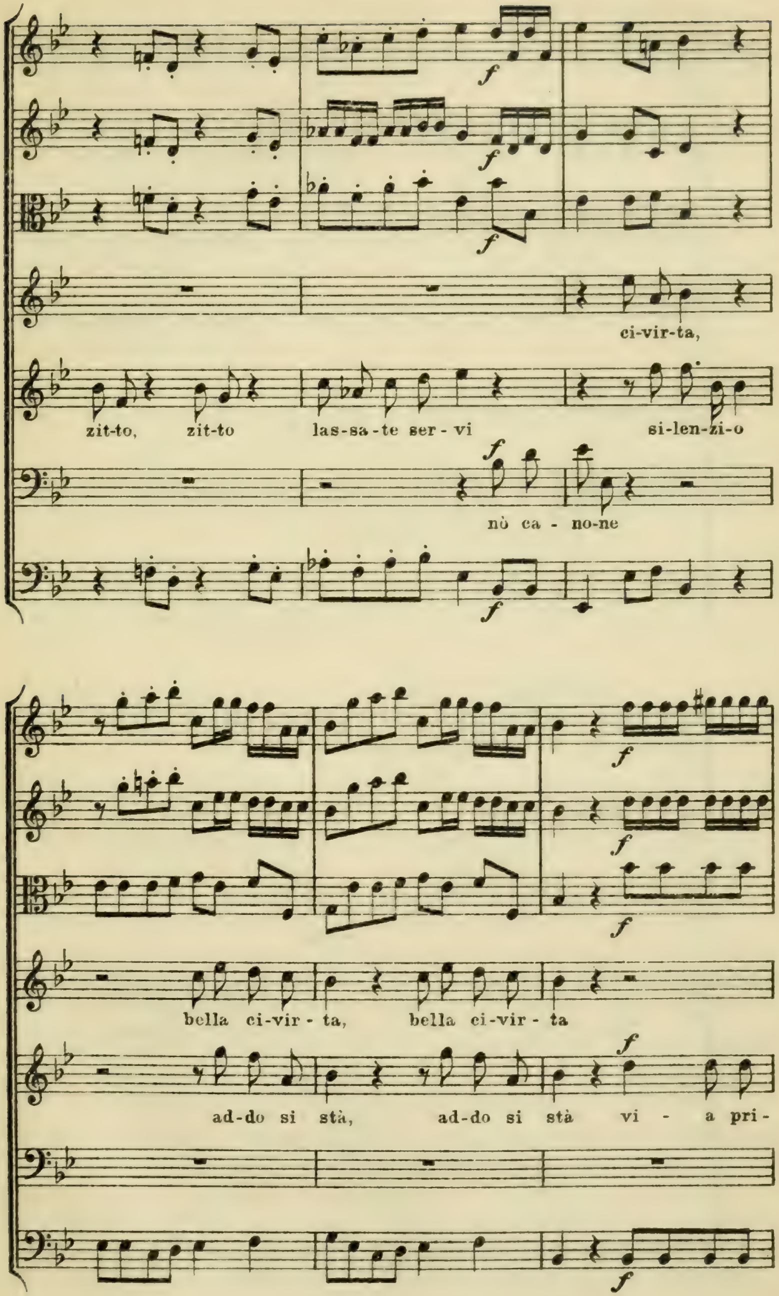

perata
eh! si - len - zi - o, ad-do si
no ca-no-ne benagg - o - je
ve-di bel-la ci-vir - ta
sta, ad-do si sta?
via pri-so-ne pri-

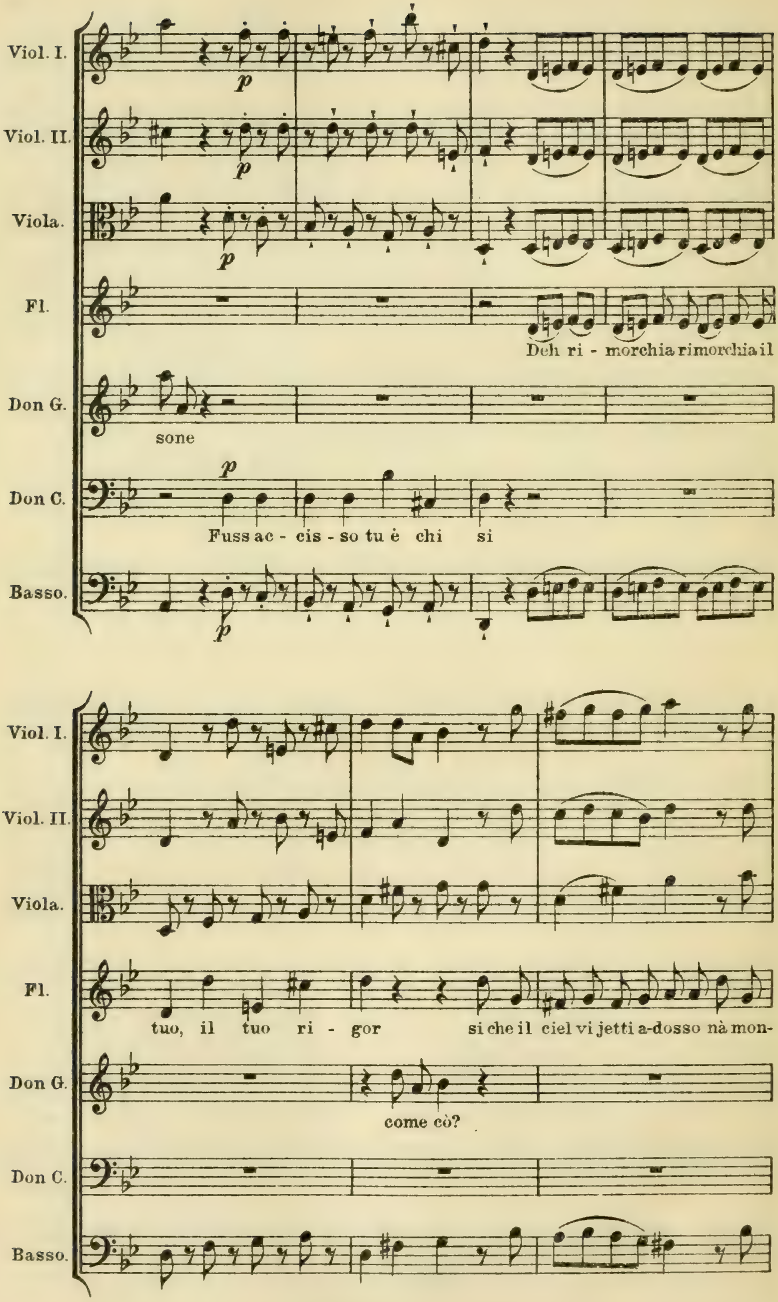

Viol. I.
Viol. II.
Viola.
Fl.
Deh che il
Don G.
so-ne va - a pe mo priso-ne va - a pe mo
Don C.
Basso.
Viol. I.
Viol. II.
Viola
Fl.
ciel vi jetti a-dosso nà mon-tagna de contiento
Don G.
Don C.
e ve dia nò butto Gruosso, nò
Basso.

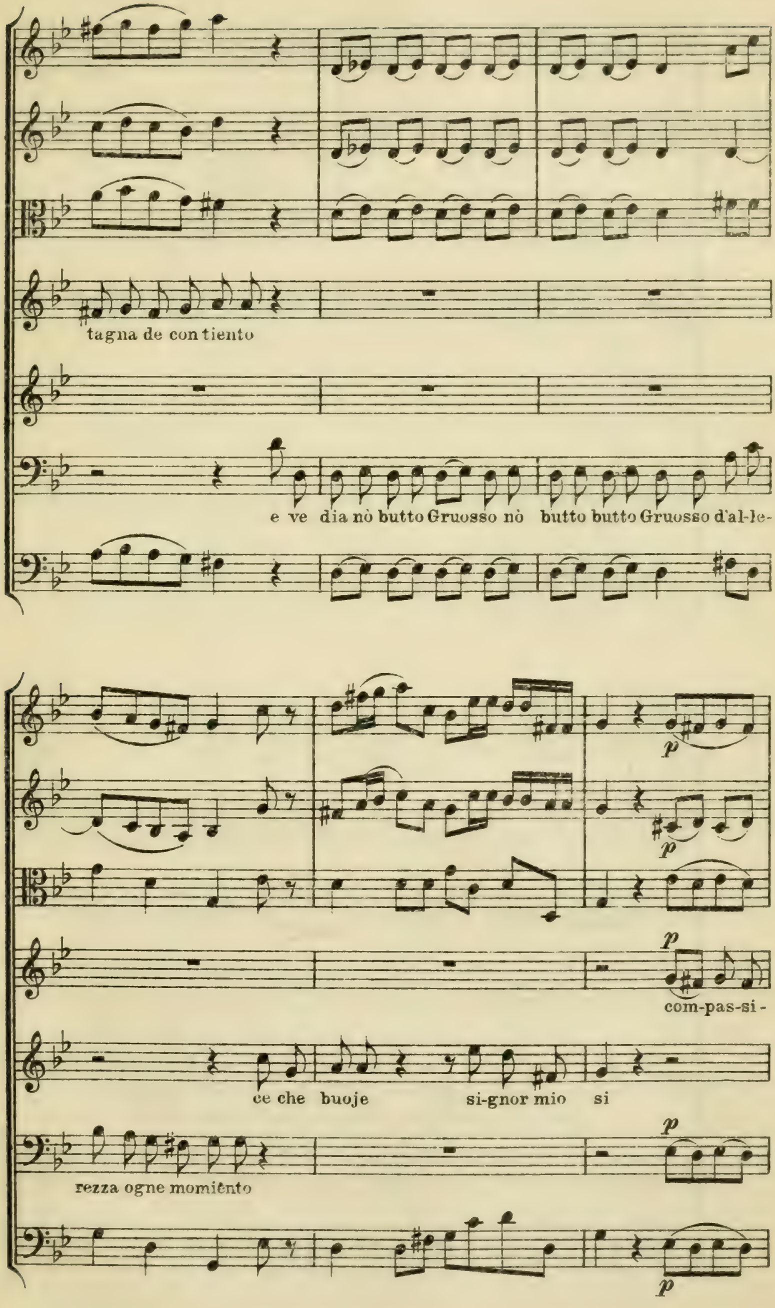

cè ehe buoje
but-to butto grosso d'alle - rezza ogne momiento.
com-pas-si - o - ne,
si - gnor mio si
ca - re - ta,

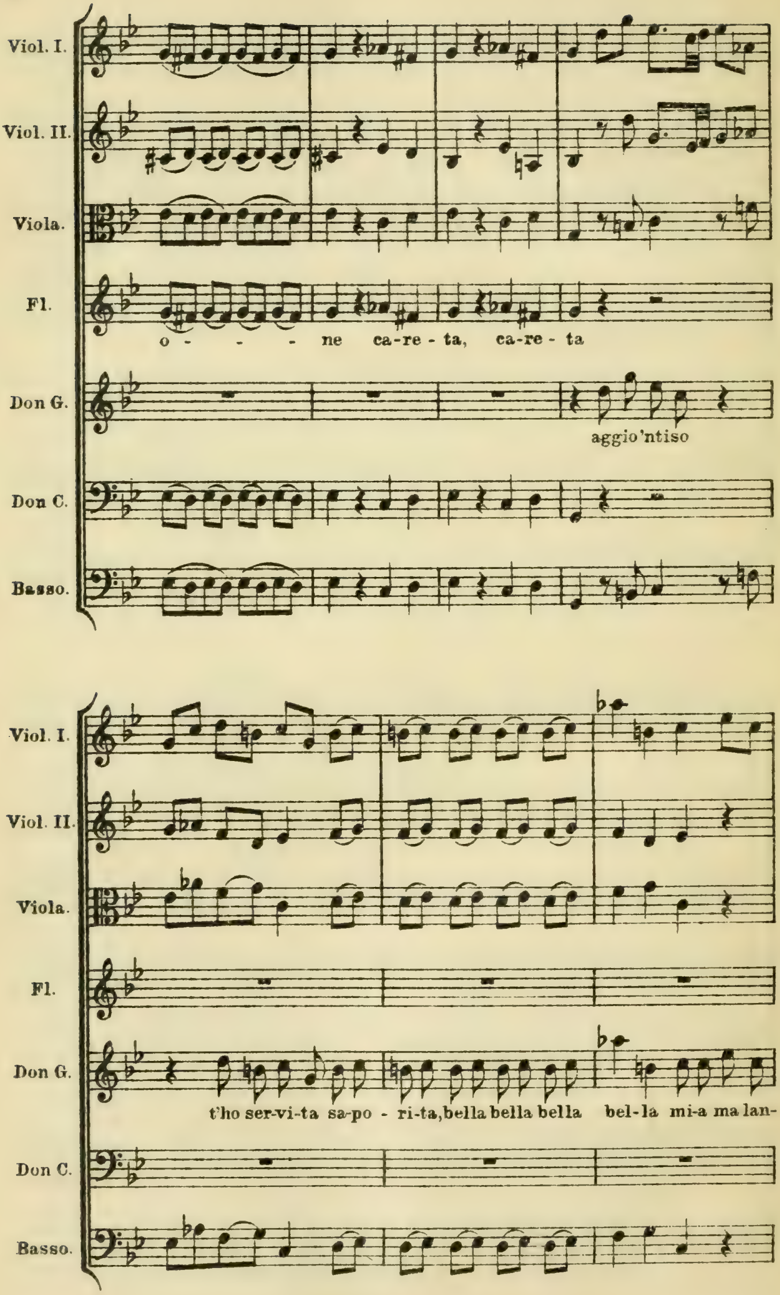

Viol. I.
Viol. II.
Viola.
Fl.
compassi-o - ne, ca - re - ta ca-re-ta, ca-re-ta.
Don G.
Don C.
ca - re - ta ca-re-ta, ca-re-ta.
Basso.

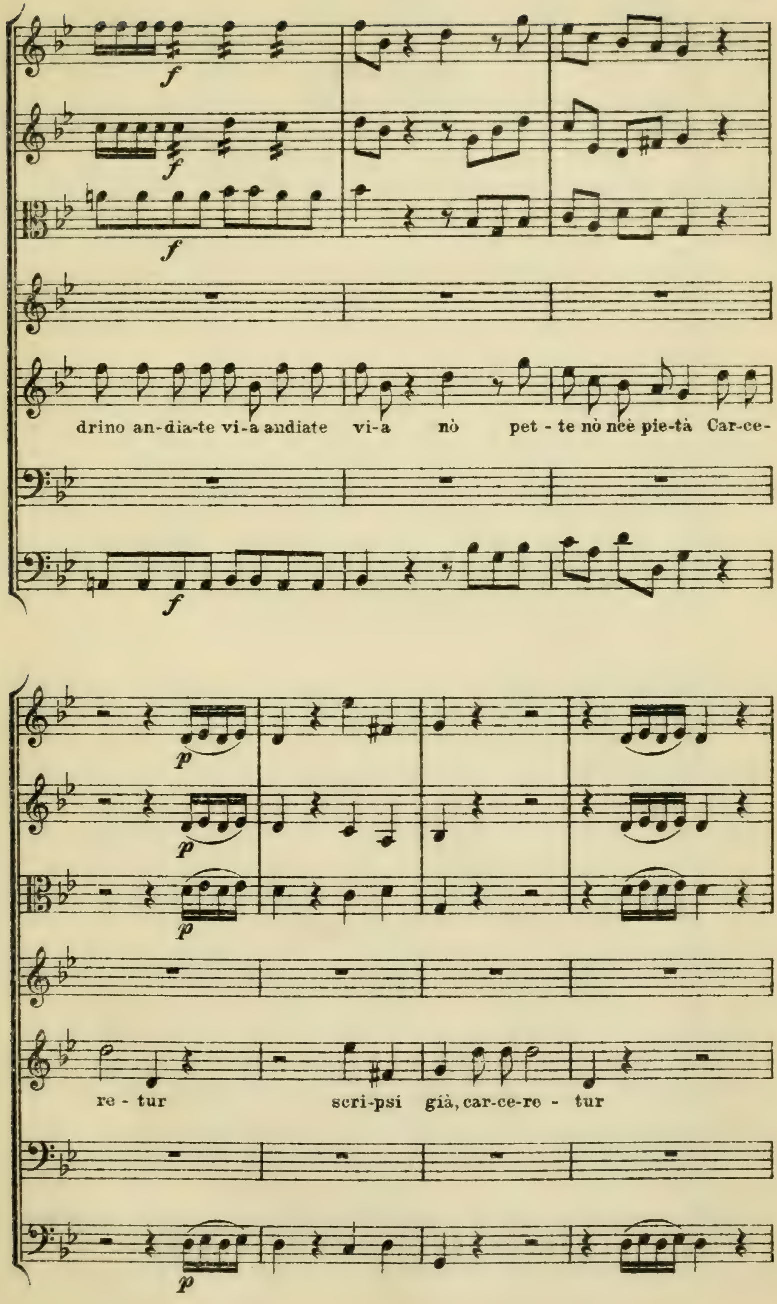

Viol. I.
Viol. II.
Viola.
Fl.
Deh sospen-ni io son pra - ca-ta
Don G.
Don C.
Basso.

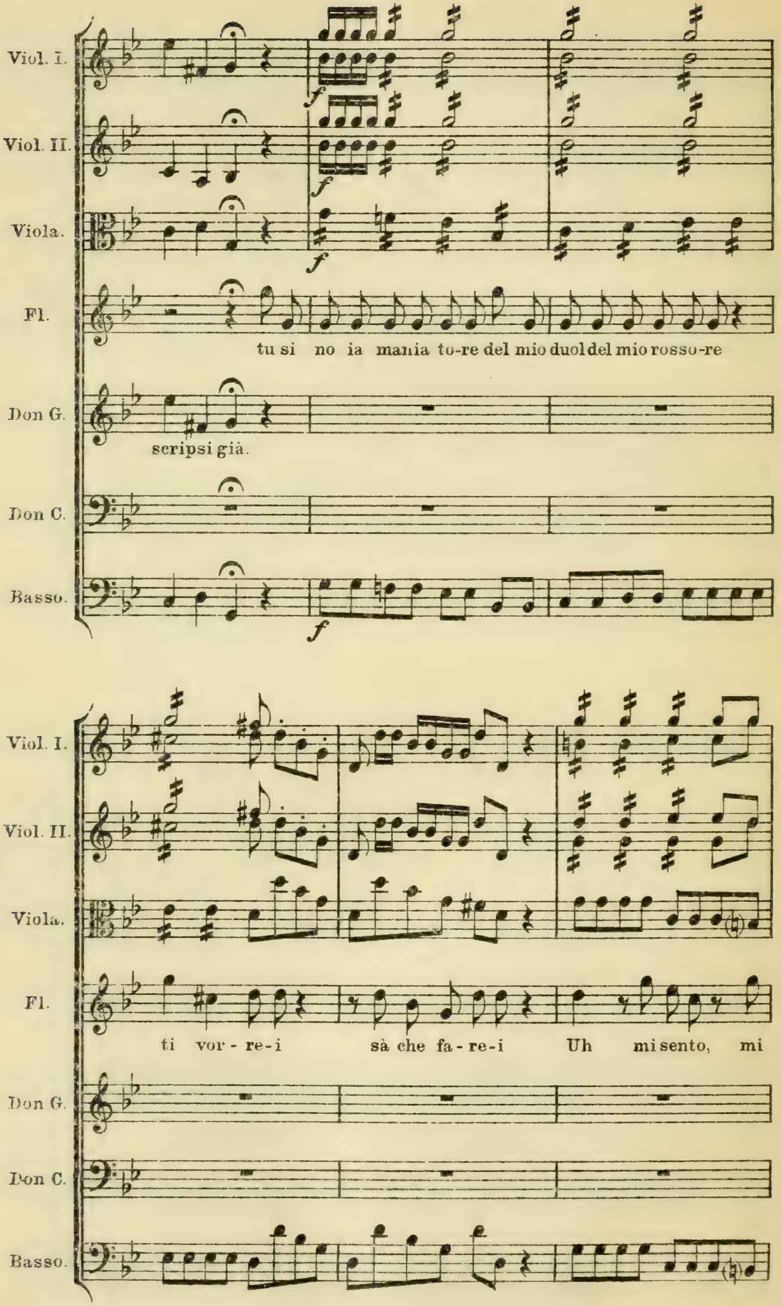

ci-vir-ta,
zit-to, zit-to las-sa-te ser-vi si-len-zi-o
nò ca - no-ne
bella ci-vir - ta, bella ci-vir - ta
ad-do si stà, ad-do si stà vi - a pri-

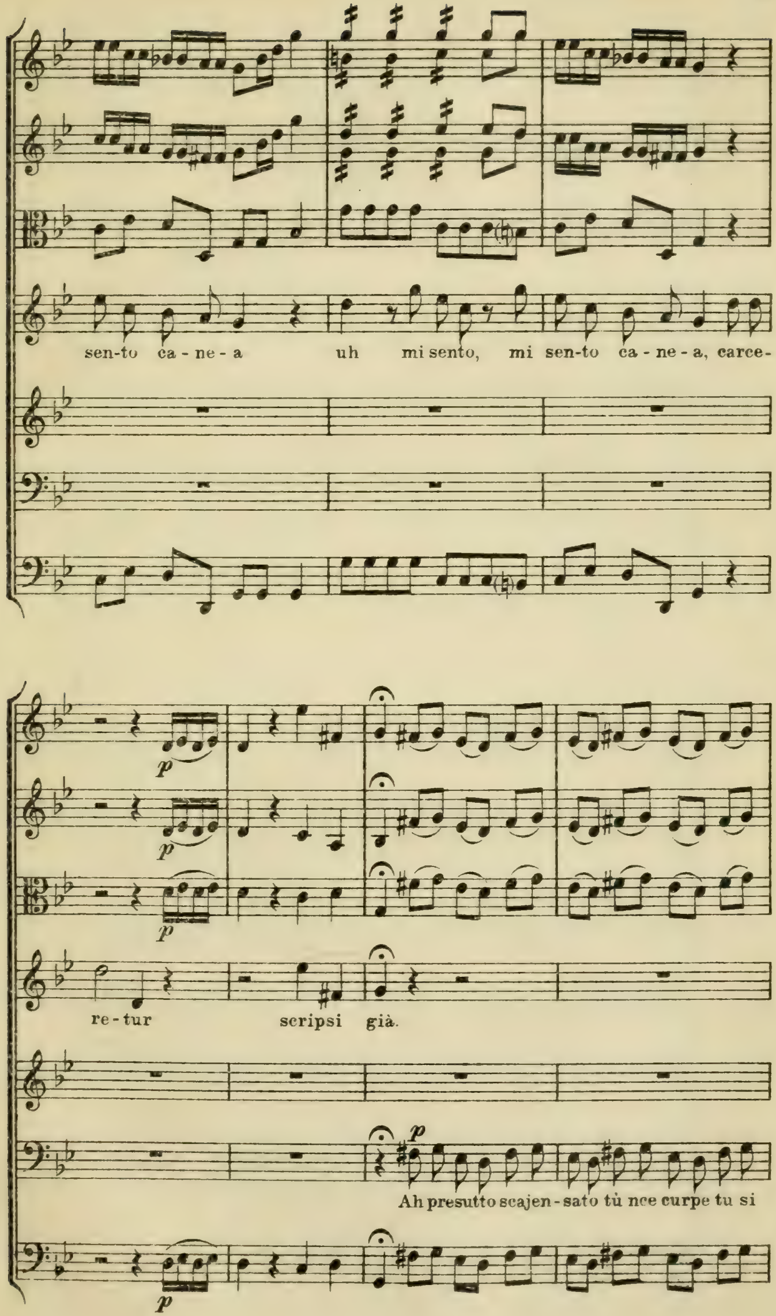

Viol. I.
Viol. II.
Viola.
Fl.
Deh ri - morchia rimorchia il
Don G.
sone
Don C.
Fuss ac - cis - so tu è chi si
Basso.
Viol. I.
Viol. II.
Viola.
Fl.
tuo, il tuo ri - gor si che il ciel vi jetti a-dosso nà mon-
Don G.
come cò?
Don C.
Basso.

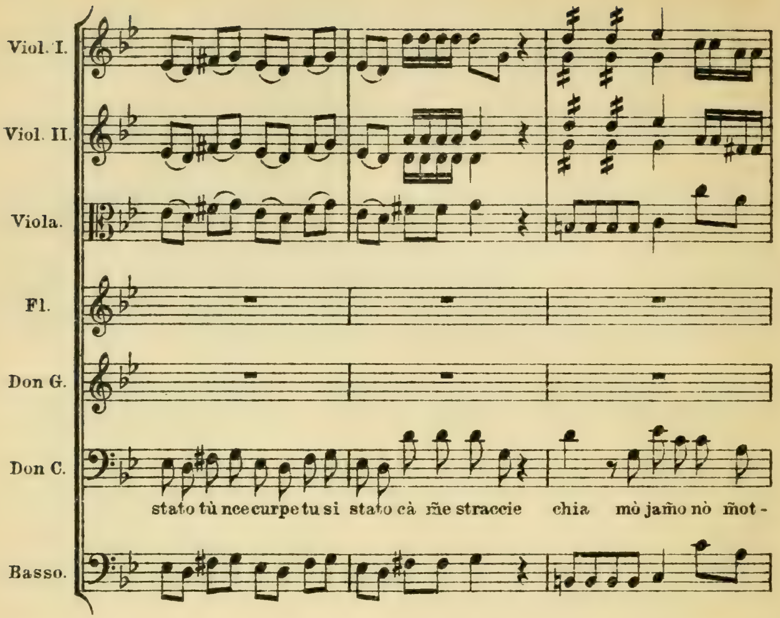

tagna de con tiento
e ve dia nò butto Gruosso nò butto butto Gruosso d'al-le-
com-pas-si -
ce che buoje si-gnor mio si
rezza ogne momiênto

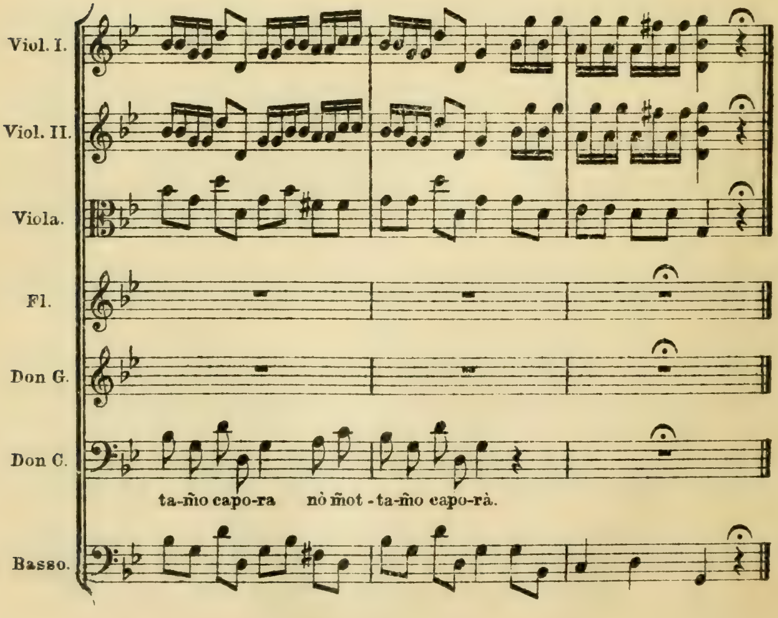

Viol. I.
Viol. II.
Viola.
Fl.
o - - - ne ca-re - ta, ca-re - ta
Don G.
aggio 'ntiso
Don C.
Basso.
Viol. I.
Viol. II.
Viola.
Fl.
Don G.
t'ho ser-vi-ta sa-po - ri-ta, bella bella bella bel-la mi-a ma lan-
Don C.
Basso.


f
drino an-dia-te vi-a andiate vi-a nò pet - te nò ncè pie-tà Car-ce-
p
re - tur scri-psi già, car-ce-re - tur


Viol. I.
Viol. II.
Viola.
Fl.
tu si no ia mania to-re del mio duol del mio rosso-re
Don G.
scripsi già.
Don C.
Basso.
f
Viol. I.
Viol. II.
Viola.
Fl.
ti vor - re-i sà che fa - re-i Uh mi sento, mi
Don G.
Don C.
Basso.


sen-to ca - ne - a uh mi sento, mi sen-to ca - ne - a, carce-
re - tur scripsi già.
Ah presutto scajen - sato tù nce curpe tu si
p


Viol. I.
Viol. II.
Viola.
Fl.
Don G.
Don C.
stato tù ncecurpe tu si stato cà ñe straccie chia mò jaño nò ñot -
Basso.


Viol. I.
Viol. II.
Viola.
Fl.
Don G.
Don C.
ta-ño capo-ra nò ñot - ta-ño capo-rà.
Basso.

DUPL
3 9097 00657431 4

Kretzschmar, Herman.

	DATE DUE		

ML
60
.K93
v.2

BRANDEIS UNIVERSITY
LIBRARY